ИСКУССТВО КИНО 11

№11 НОЯБРЬ **2014** www.kinoart.ru

ФЕСТИВАЛЬ. КРИЗИС ВЛИЯНИЯ _ 5

КРУПНЫЙ ПЛАН: МАЙЯ ТУРОВСКАЯ _ 71

РОССИЙСКИЙ ТЕЛЕВИЗОР И РОССИЙСКИЙ НАРОД _ 111

Клейман.
Ночь в музее _ 85

Все темы этого номера – из тех, что вызывают острые дискуссии в профессиональной среде, в прессе, в зрительской аудитории. Рубрика «Здесь и теперь» посвящена актуальным проблемам фестивального движения, которое, по мнению одних специалистов, переживает эпоху системного кризиса, а по убеждению других – время хотя и существенных, но вполне закономерных перемен, коснувшихся не только организационных, но и содержательных сторон фестиваля как альтернативы кинопроката.

Музей кино, его сегодняшние драмы, судьба, его прошлое, настоящее и будущее, задача и содержание музейного дела, его место в кинематографической практике и теории – эти и другие сюжеты обсуждает с Никитой Карцевым создатель и многолетний директор музея Наум Клейман («Опыт»).

О сериалах в самых разных аспектах, о фундаментальном отношении к ним, о телевидении в целом пишут наши эксперты («Медиа», «Репертуар»). Генеральный продюсер ТНТ Александр Дулерайн рассказывает о своем ви́дении взаимодействия ТВ и аналитической критики, Кира Богословская – о вечных сюжетах и их восприятии массовой аудиторией, Андрей Быстрицкий – о принципиально новом месте этого вида кинотворчества в современной цивилизации.

Журнал «Искусство кино», его постоянные авторы поздравляют с юбилеем выдающегося знатока кино и театра, теоретика и куратора искусства Майю Иосифовну Туровскую («Имена»).

В «Чтении» – сценарий Евгении Некрасовой «Смерти нет, или Меня зовут Алексей Монахов».

На обложке: Наум Клейман. Фото Дианы Григорьевой

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ
ФЕСТИВАЛЬ. ОТ «А» ДО «Я»
Беседу ведет Никита Карцев

13 ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
КРИЗИС ВЛИЯНИЯ
Беседу ведет Елена Некрасова

21 ЕЛЕНА НЕКРАСОВА
АМПУТАЦИЯ — ПУТЬ К ВЫЗДОРОВЛЕНИЮ
Проблемы фестивального движения

РЕПЕРТУАР

29 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
КТО КУДА, А ДЕТИ — В ПРИПЯТЬ
«Чернобыль. Зона отчуждения», режиссер Андерс Банке

34 НИНА ЦЫРКУН
И ДОСТОЙНО ПОТЕРЯТЬ НЕВИННОСТЬ
«Ярость», режиссер Дэвид Эйр

39 ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
ЭКСПЕРИМЕНТ НОМЕР ДВА
«Горько-2», режиссер Жора Крыжовников

44 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
НЕРВОВ НЕ ХВАТАЕТ
«Больница Никербокер», режиссер Стивен Содерберг

50 СЕРГЕЙ АНАШКИН
МАРШРУТ БЕСПРИЮТНЫХ
«Переезд», режиссер Марат Сарулу

55 ВЛАДИМИР ЛЯЩЕНКО
ДАТЧАНИН НА ДИКОМ ЗАПАДЕ
«Спасение», режиссер Кристиан Левринг

59 КРИСТИАН ЛЕВРИНГ:
«НЕ ВИЖУ СМЫСЛА СНИМАТЬ АРТХАУСНЫЙ ВЕСТЕРН»
Беседу ведет Владимир Лященко

64 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
НОРМА ЖИЗНИ — ИГРА
«Игра престолов», режиссеры Алан Тейлор, Дэвид Наттер, Алекс Грейвз, Дэниел Минахан, Алик Сахаров, Мишель Макларен, Брайан Кирк, Тимоти Ван Паттен, Нейл Маршалл, Дэвид Петрарка и другие

ИМЕНА

71 **ТУРОВСКАЯ. BLOW UP**

ОПЫТ

85 НАУМ КЛЕЙМАН:
«КИНО — ВАРВАРСКОЕ ИСКУССТВО»
Беседу ведет Никита Карцев

РАЗБОРЫ

99 АНТОН ДОЛИН
НУЛЕВАЯ ГРАВИТАЦИЯ
«Интерстеллар», режиссер Кристофер Нолан

MEDIA

111 АЛЕКСАНДР ДУЛЕРАЙН:
«ЛЮДИ — ВСЁ ТЕ ЖЕ»
Беседу ведет Даниил Дондурей

120 КИРА БОГОСЛОВСКАЯ
ВЕЧНЫЕ СЮЖЕТЫ И МАССОВАЯ АУДИТОРИЯ

133 АНДРЕЙ БЫСТРИЦКИЙ
СЕРИАЛЫ ГОТОВЯТ ИНТЕРНЕТ-НАРОД

141 НАТАЛЬЯ ВЕНЖЕР
ПРИКЛЮЧЕНИЯ КИНОКОНТЕНТА НА ТВ

ЧТЕНИЕ

149 ЕВГЕНИЯ НЕКРАСОВА
СМЕРТИ НЕТ, ИЛИ МЕНЯ ЗОВУТ АЛЕКСЕЙ МОНАХОВ
Сценарий

172 АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

174 SUMMARY

Алексей Медведев

ФЕСТИВАЛЬ. ОТ «А» ДО «Я»

Беседу ведет Никита Карцев

Никита Карцев. Каждый фестиваль – попытка фотоснимка состояния кино на данный момент. Но если раньше эти снимки делались на века, то сегодня печатаются автоматом на обычной глянцевой бумаге, а то и вовсе остаются в памяти смартфона. У тебя нет такого ощущения?
Алексей Медведев. В фестивальном движении действительно происходит смена парадигм. Раньше фестивали были призваны делать открытия, поддерживать новые имена, фиксировать меняющиеся культурные иерархии, определять, кто из режиссеров в тренде, а кто нет. Решать, какое направление выходит на первый план, будь то французская «новая волна», немецкая или румынская. Справляются ли с этой задачей фестивали сейчас? Разумеется, нет. Потому что и задачи эти перестали быть актуальными. Само понятие культурной иерархии изменило свой смысл и потеряло оправданность.

Для составления картины современного авторского кинематографа необходимы максимум два фестиваля в год. Чтобы те, кто не успел доделать свой фильм к Канну и не хочет ждать целый год, мог его показать, например, в Торонто. Все остальные фестивали нечестны по отношению к самим себе в своих целях. Ну какую иерархию может установить Московский международный кинофестиваль? Или даже Карловарский? Никакую. Для меня это верный признак: если организатор, не дай бог, упоминает не имеющий никакого смысла термин «фестиваль класса «А» – можно уверенно сказать, что это человек из прошлого.

Следом за культурной иерархией становится анекдотичным и понятие «премьерность». Оно уже нерелевантно по отношению к современному миру. Не добавляет никакого престижа, никакого дополнительного шума. Даже понятие «российская премьера» теряет

смысл. Когда я делал фестиваль «Послание к человеку», для меня гораздо важнее было понятие «петербургская премьера». Для меня в приоритете были питерские зрители, и совсем не важно, если тот или иной фильм уже посмотрели во Владивостоке или Иванове. Так мы постепенно приходим к тому, что все фестивали, кроме самых значимых, постепенно становятся региональными. Они работают для публики, которая находится в конкретной стране, городе, даже конкретном кинотеатре. И только исходя из того, насколько успешной получается эта работа, можно говорить об успехе современного кинофестиваля.

Венеция и Берлин долгое время делили – и делят до сих пор – второе и третье место в условном рейтинге международных кинофестивалей. В Венецию до сих пор продолжают попадать отдельные заметные фильмы – вроде той же картины Роя Андерссона «Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни». Но при этом будущее Берлина мне кажется гораздо более оптимистичным и интересным. Именно потому, что Венецианский – старейший европейский кинофестиваль – продолжает жить в парадигме установления культурных иерархий. В то время как сама международность фестивалей сегодня попала под большое сомнение. Сейчас в Венецию помимо итальянских журналистов в лучшем случае приезжают немцы, французы и русские.

Никита Карцев. И то они почти полным составом улетают посреди Венецианского фестиваля в Торонто. В Венеции это уже поняли и в последние годы специально программируют конкурс так, чтобы показать лучшие фильмы в первой половине фестиваля.

Алексей Медведев. Это перестало быть по-настоящему громким международным событием. Медиа? Никому уже неинтересны ежедневные репортажи с Венецианского фестиваля. В лучшем случае критику закажут одну статью о том, кто получил награды и почему. Дистрибьюторы? Победитель Венеции получит какие-то контракты с телеканалами, но, в принципе, у меня очень большие сомнения в том, что фестиваль может существенно помочь прокату. Скорее фестивали сегодня заменяют собой прокат актуального кино. Иначе для зрителей во многих странах, включая Россию, не будет никакой возможности эти фильмы увидеть. Так, на фестивале «Край света» на Сахалине мы показывали фильмы Наоми Кавасэ и Цзя Чжанкэ. Как еще они бы туда попали? Никак.

В этом плане Берлинский кинофестиваль, который ежегодно продает 200 000 билетов, покрывая за счет этого больше миллиона евро своего бюджета, служит отличным примером для подражания. Это фестиваль, который работает для города, для публики, где залы заполнены на любом, подчас даже не очень хорошем фильме. Причем не только в большом фестивальном дворце, где можно посмотреть на звезд, но и по всему Берлину, в кинотеатрах шаговой доступности, куда обычные зрители приходят всей семьей. Так фестиваль становится своего рода формой досуга и при этом по-прежнему дает довольно авторитетную и значимую панораму современного мира. То есть Берлин, будучи

крупнейшим международным фестивалем, остается в хорошем смысле слова региональным. И, как мне кажется, те фестивали, которые поняли, отрефлексировали эту тенденцию и движутся в этом направлении, будут выигрывать с течением времени.

Никита Карцев. При этом сама Биеннале в Венеции, в отличие от кинофестиваля, по-прежнему остается знаковым культурным событием.

Алексей Медведев. Да, но я вспомнил о Венеции только для примера. Вообще в мире международных кинофестивалей больше тысячи. И каждый день открывается еще несколько. А если посчитать еще и фестивали фильмов об аквариумных рыбках и всякие Недели шри-ланкийского кинематографа в Пакистане, то получится и вовсе бессчетное количество. У каждого из них, как думают организаторы, есть своя гордость, своя фишка. Но по большому счету фестивали могут проводиться только по двум причинам: для зрителей или/и для профессионального сообщества. Для профессионалов достаточно двух-трех фестивалей, где показывается авангард авторского кинематографа. Все остальные фестивали должны проводиться для зрителей.

Никита Карцев. Мы постоянно вспоминаем Канн. Почему именно этот МКФ никак не задело крушение культурных иерархий?

Алексей Медведев. Культурная иерархия – это такая игра, в которую мы играем наполовину серьезно, наполовину в шутку. Но тем не менее есть такая сцена, на которую раз в год выходят крупнейшие действующие лица независимого кино. История Каннского фестиваля вообще получилась на редкость удачной. Он возник в отместку за то, что до этого французские фильмы никак не наградили в Венеции. Первый фестиваль планировалось провести еще в 1939 году, но состоялся он

только после войны. В случае Канна удачно соединилось все: и климат, и место, и инфраструктура, которая позволила организовать сильный кинорынок. И некая особенность французского менталитета, который придает особое значение роли Франции в международной культуре. Так что, с одной стороны, у фестиваля никогда не было проблем с финансированием, с другой – во главе его всегда стояли крепкие менеджеры. Вот такие факторы благоприятствования. В итоге даже в неудачный год каннская программа складывается в некий гештальт.

Никита Карцев. Проще говоря, у Каннского фестиваля очень простая концепция – оставаться главным в мире?

Алексей Медведев. У фестиваля нет концепции, у него есть формат. А концепция каждый раз формируется заново уже во время проведения. Такая повестка дня. В этом смысле секрет успеха Каннского МКФ не только в том, что он имеет право первой ночи на показ новых фильмов крупнейших режиссеров мира, но и в том, что на нем всегда происходит чудо. Когда мы вдруг понимаем, что фильм про нелегальные аборты в социалистической Румынии становится самым важным, что случилось в нашем духовном пространстве в этом году. Почему? Как это объяснить? Просто так случилось. И это то самое чудо, которое позволяет Канну из года в год не сдавать свои позиции.

Никита Карцев. Есть еще фестивали, которые могут похвастаться своим, хорошо узнаваемым форматом?

Алексей Медведев. Нельзя забывать Локарно. Это настоящий бастион авторского кино в его наиболее радикальной, зачастую экспериментальной составляющей. Плюс это единственное место на свете, где фильм может продолжаться шесть часов подряд и ни один человек не уйдет из зала. Роттердам – хороший ответ тем, кто любит порассуждать про фестивали класса «А». Он никогда не был аккредитован Международной федерацией ассоциаций кинопродюсеров FIAPF, у него нет никакого

рейтинга вообще: ни «А», ни «В», ни «С». Что нисколько не мешает ему успешно существовать.

Никита Карцев. Причем это одно из немногих мест в мире, где хорошо понимают кинематограф Германа и Балабанова.

Алексей Медведев. Я помню один такой разговор с отборщицей Роттердама о Балабанове. Мы обсуждали фильм «Жмурки», и меня поразило, насколько точной была ее оценка фильма, который даже в России многие приняли как просто жанровую шутку и туповатый юмор насчет бандитов.

Никита Карцев. Говоря про Россию: у нас роль главного фестиваля для профессионального сообщества, очевидно, выполняет «Кинотавр».

Алексей Медведев. При этом даже его будущее не очень понятно. Именно в силу того, что профессиональное сообщество, для которого он делается, разобщено. Оно даже Музей кино свой отстоять не может, что уж говорить о фестивале. «Кинотавр» – это в первую очередь пример благородных усилий организаторов, которые пытаются что-то создать. Это не их беда, что сообщество недостаточно развито для того, чтобы сформулировать какую-то актуальную повестку дня. Иначе говоря: пока фестиваль будет поддерживаться волей одного или двух людей, он будет существовать. Если Александр Роднянский потеряет интерес к «Кинотавру» или ко всему российскому кино, фестиваль завтра исчезнет.

Это, кстати, тоже хороший критерий – жизнеспособность фестиваля. Часто бывает, что в России проекты замкнуты на одного конкретного человека, на его честолюбие, энергию, волю. Или на того, кто дает деньги. Губернатор Ивановской области дает деньги – есть фестиваль «Зеркало». Перестанет давать – не будет этого фестиваля. Я более или менее спокоен разве что за «Артдокфест». Отличная идея, здорово реализованная. Но опять-таки жизнь этого фестиваля в первую очередь питает энергия Виталия Манского, его пробивные качества, без которых ничего бы не вышло. Или вот нам повезло, что был такой человек, как Иван Дыховичный, благодаря которому появился фестиваль «2morrow».

Никита Карцев. Который после его смерти пусть и в формате одного уикэнда, но существует до сих пор. Уже благодаря личной инициативе Ольги Дыховичной и Ангелины Никоновой.

Алексей Медведев. То, как они справились с проблемами финансирования в этом году, идет им в огромный плюс. Для меня это свидетельство того, что, дай бог, в российском фестивальном движении действительно наступят новые времена. Но все равно понятно, что судьба всех этих фестивалей очень ненадежна. Мне трудно представить, как при любых проблемах с финансированием могли бы исчезнуть Карловарский или Сан-Себастьянский фестивали. Потому что это некое культурное достояние, и люди это понимают.

Никита Карцев. Что касается культурных достояний, поговорим о Санкт-Петербурге. В последнее время руководство города предпринимает

много усилий, для того чтобы создать на своей территории настоящее фестивальное движение. Насколько они успешны?

Алексей Медведев. Питер, что говорить, мог бы стать идеальным местом для проведения фестиваля. И в истории Петербурга были удачные примеры – то же «Послание к человеку» в 90-е и первую половину нулевых.

Никита Карцев. Только сегодня он невольно теряется за шумом таких громких проектов, как Санкт-Петербургский международный медиафорум, который в этом году прошел в первый раз.

Алексей Медведев. В этом и есть идея медиафорума. В том, что нужно сделать большое событие, наполнить его важным деловым содержанием, привезти людей, они сами как-нибудь разберутся и наладят кинематографическую жизнь вокруг, будет такая движуха, а там и зрители потянутся. Идея правильная, и многое у Петербургского медиафорума получилось. Ведь что такое фестиваль? Умение из каждого показа сделать событие. Если это происходит, зрителям всегда интересно стать его частью. А просто время можно и дома неплохо провести. Вот только сами люди не всегда разберутся. Недостаточно их просто привезти. Для реализации такого проекта нужны культурные менеджеры, которые будут отдаваться делу всей душой. У каждого события, будь то форум копродукции или любое другое, должен быть мотор. Человек, который реально вложит в это огромное количество энергии.

Плюс, что, мне кажется, должен сделать медиафорум, – развивать синергию различных компонентов. Я отвечал на нем за одну из кинопрограмм, но при этом знаю, что параллельно на форуме работала IT-секция. Я бы, может, и сходил послушать выступление какого-нибудь гуру. Но получилось так, что разные секции варились в собственном соку и почти не пересекались. Хотя был удачный пример пересечения телевизионной и киношной аудитории – на программе пилотных телевизионных проектов «Пилот». Она создала некий прецедент, да и медиа хорошо откликнулись на эту историю. Но таких кросс-секционных событий должно быть больше. Если строишь архитектонику большого события, ты должен продумывать такие ударные акции, быть провокатором – чтобы люди вышли из привычных рамок, начали действовать, активно общаться, спорить и так далее.

Никита Карцев. Ну хорошо, а Московский кинофестиваль? Он отвечает заявленному статусу главного фестиваля в стране?

Алексей Медведев. ММКФ – тот единственный случай, когда в силу истории, определенного бэкграунда – кто-то там слышал, что когда-то Феллини у нас что-то получил, – у российских властей сложилось представление, что это надо делать. Хорошо прошел фестиваль, плохо, приехал Депардье или Брэд Питт – все это не важно. ММКФ – уже константа нашей жизни, отдельная строка в бюджете. Он будет всегда, пока будет существовать та система власти, которая установилась в России в последние десятилетия.

Никита Карцев. Насколько рационально ММКФ пользуется своим особым положением?

Алексей Медведев. Начну с хорошего. Качество отбора заметно улучшилось в последние годы. Сужу по себе. Раньше, если я видел где-нибудь в параллельной программе Канна хороший фильм, чаще всего у меня не возникало конкурентов среди других отборщиков, которые могли бы пригласить его в Россию. В последние пару-тройку лет я все чаще сталкиваюсь с тем, что фильмы, которые я для себя отметил на «Санденсе» или, допустим, в Берлине, оказываются в одной из программ ММКФ. В итоге на Московском фестивале каждый день есть несколько фильмов, которые обязательны к просмотру для человека, неравнодушного к кинематографу.

А недостатки ММКФ на самом деле общие для всех фестивалей. Первую же глобальную проблему, то есть полное отсутствие культурных менеджеров в России, мы сразу выносим за скобки. Это просто фон, с которым мы имеем дело. Нет таких людей, такой профессии. Есть единицы, у которых в силу разных причин появились опыт и понимание принципов работы фестиваля. У всех остальных, даже у опытных продюсеров, которые снимали фильмы, делали проекты на ТВ, чаще всего ничего не получается. Потому что их организационная воля не доходит до того места, где фестиваль происходит на самом деле. Вот чего никто не понимает.

Фестиваль – это не красные дорожки, не вечеринки, не амбиции, не карьера, не выслуживание перед властями. Много всяких «не». И необходимо прийти к тому, что фестиваль – это фильм, который показывают в правильном формате и с хорошей проекцией. Зрители. Вовремя оформленная виза и правильно купленные билеты. И миллион имейлов и десять тысяч звонков, которые нужно сделать на эту тему. Киномеханик должен правильно зарядить пленку. Титровальщик заранее настроить свое оборудование. На встрече с режиссером после фильма должен работать микрофон. Машина, которая повезет этого гостя на вечеринку, должна прийти вовремя. Водитель должен гостю

улыбнуться. Девочка на информационном стенде должна знать, где расположен тот или иной кинотеатр. А человеку, который стоит во главе фестиваля, этих проблем не видно. Ему кажется, что фестиваль – это Депардье, интервью, фотографы, банкет. Он думает: ну вот, все же нормально – и водки вроде хватило, и никто не напился. Фестиваль прошел, бюджет освоен, никто не жалуется. А фестиваль на самом деле состоит из сотни мелочей, которые парадоксальным образом и дают ощущение качества события. Той самой атмосферы.

В силу своих личных качеств и стремления добиться максимального результата я каждый раз заново оказываюсь в ситуации, когда ценой бешеных усилий и нервов приходится затыкать дыры на всех проектах, на которых я работаю. Могу привести пример с «Послания к человеку». Я пригласил на фестиваль одну из лучших картин этого года – «Чудеса» Аличе Рорвахер. Фильм получил Гран-при в Канне. Рорвахер, очевидным образом, яркая сверхновая звезда режиссуры, хотя и совсем молодая девушка, «Чудеса» – ее второй фильм. При этом картина именно что негромкая, камерная. Для меня такие фильмы – одна из причин, почему фестивальным делом в принципе стоит заниматься. Просто для того, чтобы поделиться своей радостью: вот, снимают на свете такое хорошее кино.

В какой-то момент мы хотели привезти в Петербург саму Аличе, но у нее были личные проблемы, так что решили привезти актера Сэма Ловика. Он играл и в «Пятом сезоне», и в «Бычаре», сейчас снимается в новом фильме Ли Тамахори. Но при этом кто его у нас знает? Хотя это звезда европейского кино. Мы всё сделали сами – от покупки билетов до разговоров с визовой службой. Не просто пригласили фильм – мы добились его в хорошем качестве, поставили его на хорошее время. Сэм прилетел на полтора дня и фактически ради нас, потому что тоже понял, насколько это для нас важно. У нас не было возможности провести Q&A после фильма в зале, и для этих целей отгородили прямо в кинотеатре импровизированный угол. Умоляли людей, чтобы они на время перестали играть в аэрохоккей в двух метрах от этого места. Нашли микрофон. Я таскал пуфики, чтобы усадить тех зрителей, которые, несмотря ни на что, захотели остаться и послушать.

В итоге все получилось. На показе был полный зал. После фильма зрители подходили ко мне, к Сэму и говорили: как же хорошо, что это случилось. Но об этом знаю только я и те, кто там был. Об этом даже пресса особо не написала. И это тоже не удивляет, потому что количество профессиональных изданий про кино можно пересчитать на пальцах одной руки. При этом важное событие фестиваля произошло именно там. В том уголке, куда я пуфики натаскал.

Виктория Белопольская

КРИЗИС ВЛИЯНИЯ

Беседу ведет Елена Некрасова

Елена Некрасова. Виктория, у нас очень часто говорят о фестивальном кризисе – как на примере конкретных фестивалей, в первую очередь Венецианского, так и в контексте всего мирового фестивального движения. Как вы считаете, кризис есть?

Виктория Белопольская. То, что мои коллеги-кинокритики называют кризисом, – это прежде всего кризис влияния фестивалей на систему иерархий в киноиндустрии. На формирование художественного языка. На ценностную шкалу профессиональной критики. Кстати, кинокритики же говорят о кризисе фестивалей не только в России. При этом безусловно то, что в мире существует форум, который обладает неоспоримым влиянием: это Каннский кинофестиваль. Все остальные, я абсолютно убеждена, сегодня не определяют никаких иерархий, а являются альтернативными формами кинопроката. Временно действующими кинотеатрами, предоставляющими зрителям возможность увидеть то кино, которое не просачивается в кинотеатры, ставшие, как известно, ареной большого спецэффекта. Так что фестивальное движение, конечно, настиг кризис – ведь раньше оно было способом продвижения фильмов в прокат, а теперь само стало прокатом.

Понимаю, что некоторым нашим коллегам, и у нас, и за рубежом, по-прежнему хочется создавать иерархии, моду, тенденции. По-прежнему хочется определять, кто из режиссеров важнее и какое кино лучше. Эта роль «авторитетов», оценщиков программерским сообществом утеряна. И я очень этому рада. Потому что у меня никогда не было такого рода амбиций. Как у человека, вовлеченного в фестивальное движение. Я работаю на фестивале «Флаэртиана» – одна из тех, кто собирает программу, на фестивале «Артдокфест» я программный

София Лорен и Витторио Де Сика на Каннском МКФ. 1955

директор. И там и здесь я могу представить фильмы, которые мне не нравятся, кажутся устаревшими. Почему я так делаю? Потому что зрители для меня в какой-то мере выступают заказчиками, они платят за свои билеты и я работаю для них. Конечно, я не претендую на абсолютное знание зрителя, все же примерно могу понять, что ему будет интересно.

Елена Некрасова. Получается, во многом кризис фестивалей – это еще и кризис кинокритики?

Виктория Белопольская. Это, конечно, связанные вещи. Но фестивали делают не критики. Их делают профессиональные эксперты и программеры. Это у нас так сложилось, что, кроме кинокритиков, нет никаких экспертов.

Елена Некрасова. Может ли зрительский фестиваль всерьез влиять на индустрию, как это делает фестиваль в Торонто?

Виктория Белопольская. Я называю Канн прежде всего как абсолютную величину, которая влияет на киноэстетику и делает или не делает кино или режиссера модным. Торонто работает по другому принципу. Это внеконкурсный фестиваль, и когда несколько лет назад Кэмерон Бейли стал его содиректором, он спросил меня, можно ли показывать у них российские фильмы для канадской русскоговорящей аудитории. В Канаде же довольно большая диаспора, и Бейли казалось, что фестиваль плохо работает с этим сегментом аудитории. Этот вопрос

подтверждает, что фестиваль в Торонто нацелен именно на работу для публики, и как можно более широкой.

Елена Некрасова. А кинорынок важен для развития фестиваля?

Виктория Белопольская. Кинорынок – дело хорошее, но если говорить про Северную Америку, то он важнее для «Санденса», который продвигает кино в кинотеатры. Но тем не менее мне кажется, что для программ практически всех фестивалей наличие рынка значения не имеет. Сделки могу заключаться по другим принципам – пакетно или как-то иначе. В Венеции, кстати, есть рынок, он появился два года назад, и это хорошо, но я считаю, что для судьбы Венецианского фестиваля он не имеет большого значения.

Елена Некрасова. А от чего тогда зависит успешность или неуспешность фестиваля?

Виктория Белопольская. В современном дигитальном и прочем контексте необходимо искать примеры грамотного программерского подхода. Скажем, для успешных показов огромное значение имеет эвентность – заметные события: важен контекст. Обсуждения, полемика, кто-то уехал, другой приехал, премьерный показ и т.п. Я знаю об этом по «Флаэртиане» или «Артдокфесту». На фестивальные показы зрители ходят. А покажи те же самые фильмы в той же Перми в том же киноцентре «Премьер» просто так, и не факт, что соберется хотя бы двадцать человек. Каннский же фестиваль как абсолютная величина функционирует прежде всего потому, что в общественном сознании давно существует каннский миф. Все, что там происходило и происходит, работает на этот миф – и Трюффо, который устраивал там революцию в 1968 году, и фон Триер с его скандалами. Это все соответствует общественным ожиданиям, тому, что мир ждет от Каннского фестиваля. Как важны эти самые ожидания, мы хорошо знаем, еще Юнг нам это объяснил.

Елена Некрасова. Вы говорите, что делаете фестиваль прежде всего ради зрителя. Но ведь и коммерческий прокат работает, чтобы зритель ходил в кинотеатр. Здесь нет опасности снизить эстетический критерий?

Виктория Белопольская. Да, но я-то выбираю кино из другого круга. Например, в этом году в конкурсе «Артдокфеста» есть картина «Пойди туда, не знаю куда». Она сделана, как я понимаю, непрофессионалом и, с моей точки зрения, драматургически совершенно не развита. И герои вызывают сложные чувства. Но дело в том, что наш зритель бессознательно хочет видеть такую радикальную реальность. И самое главное, мы сами его таким сделали за все эти годы, когда провозглашали расширение границ того, что подразумевается под документалистикой. Мое эстетическое чувство говорит мне, что эта картина очень несовершенна. Но чутье программера подсказывает, что зритель хочет такого радикального кино. Поэтому меня нельзя сравнивать с букерами и программными директорами кинотеатров – они работают на умиротворение зрителя, а я – наоборот. Мы занимаемся с ними одним и тем же – мы тоже работаем как кинотеатр, но задачи у нас разные.

Берлинский МКФ. 1951

Елена Некрасова. Вы анализируете, какие фильмы произвели впечатление на публику?

Виктория Белопольская. Ну я с интересом наблюдаю за результатом, но потом не использую это знание в жизни. Я много лет была в отборочной комиссии «Кинотавра», и иногда мне казалось, что тот или иной фильм стыдно ставить в программу. А потом выяснялось, что у него масса поклонников. А ведь «Кинотавр» – это профессиональный кинофестиваль для профессиональной среды. Я это к тому говорю, что любая картина найдет своего поклонника и любой шедевр вызовет массу споров. При отборе я опираюсь на свою интуицию, а причин попадания или непопадания может быть очень много. Кроме того, мне хочется, чтобы программа была разнообразная – во всех смыслах: жанры, стили, истории. Скажем, я хочу показывать анимадок, а Виталий Манский хочет, чтобы кино, грубо говоря, демонстрировало стопроцентный уровень подлинности – показывало стопроцентную драму бытия, которая лучше всего представляется в виде самых неприглядных сцен из жизни самых деклассированных слоев населения. При этом мы оба хотим присутствия на фестивале разных точек зрения, стереоскопической картины, и если у меня будет хотя бы небольшая возможность разнообразить программу, то я этой возможностью воспользуюсь. Приведу пример. Мы настаиваем на определенной политической позиции, за которую министр культуры Мединский обвиняет нас в антигосударственности. Мы убеждены, что кино существует для того, чтобы, в частности,

Брижит Бардо на Венецианском МКФ. 1958

говорить о реальности. А реальность, как известно, колет глаза. Но если бы какой-нибудь человек, который состоит в партии «Единая Россия», сделал бы про нее фильм и рассказывал про партию с симпатией, да еще и талантливо, то такой фильм был бы показан в нашей программе. Правда, фокус в том, что таких фильмов нет. Но мы бы его взяли обязательно.

Елена Некрасова. Минкульт отказал вам в этом году в финансировании. Как вы считаете, в нашей стране фестиваль может выжить без государственной поддержки?

Виктория Белопольская. Дело в том, что у нас не развит – или уничтожен – институт независимого спонсорства. У нас же феодальная страна, и мы живем в век неофеодализма. Вот Мединский говорит, что Виталий Манский занимается антиправительственной деятельностью, а потому, мол, мы – государство – не дадим ему денег. И всё – можете выживать как хотите. Но в этой ситуации вы не найдете денег и на стороне, поскольку любой независимый спонсор или партнер должен получить разрешение поддерживать фестиваль. Мы вот проводим своего рода параллельный «Артдокфест» в Петербурге, так там одновременно в трех залах сломалась аппаратура – это же не могло произойти случайно. Один из наших потенциальных спонсоров после «проработки» в «Комсомольской правде» и РИА «Новости» в духе 1948 года отказал нам в поддержке. Сказал: извините, граждане, мы вас поддерживать не можем, мы еще поработать хотим.

Элизабет Тейлор, Эдди Фишер, Татьяна Самойлова и Сергей Юткевич на Московском МКФ. 1961

Елена Некрасова. Понятно, что ситуация с «Артдокфестом» исключительная. Но у других фестивалей подобных проблем со спонсорами вроде не возникает.

Виктория Белопольская. По-разному бывает. Например, появляется компания, которая говорит: мы дадим вам денег, если вы выбьете нам в администрации президента разрешение. Иногда спонсор говорит, что не может поддерживать кинофестивали, потому что у них другие разнарядки. Я не буду называть конкретные фестивали, но в провинции бывает так: организаторы обращаются к какому-то предприятию, а им говорят: нет, мы обязаны поддерживать народные танцы.

Елена Некрасова. А фестивали, которые поддерживает сильная в экономическом отношении региональная власть, теряют от этого творческую свободу? Например, «Дух огня»?

Виктория Белопольская. Они находятся далеко от Москвы, но у них в бюджете тоже есть федеральные деньги. Я же говорю: мы живем при феодализме, и создатели фестиваля здесь не исключение. Они получают фестивали, как волости. Иногда эти люди искренне заинтересованы в том, что делают, как в Ханты-Мансийске, а иногда они связываются с фестивалем, просто чтобы получать зарплату и жить целый год. Я точно знаю, например, что фестиваль «Россия» проходит в полутора залах. Конечно, существует какая-то форма контроля со стороны государства, и чтобы создать видимость деятельности, организаторы теперь проводят фестиваль еще и в Нижнем Тагиле. Но так или иначе есть фестивали, которые показывают фильмы, а есть фестивали, которые существуют, чтобы «пилить бабки». Вот Московский кинофестиваль или «Россия». Разумеется, у его отборщиков, программеров – Андрея Плахова, Петра Шепотинника, Кирилла Разлогова – совсем другие задачи. Но им приходится действовать в системе, которая лишь отчасти работает на кино и зрителя.

Елена Некрасова. Мрачная картина. Вы знаете примеры альтернативной жизни фестивалей?

Тео Ангелопулос с главным призом Лондонского МКФ «Сазерленд Трофи». 1975

Виктория Белопольская. Знаю, и довольно много. Фестиваль «2morrow», например. Его создатели показывают фильмы, которые зрители нигде больше не увидят, они работают смело и уж точно без расчета на какие-то доходы. Фестиваль «Саратовские страдания», который держится только на энтузиазме организаторов. Безусловно, фестиваль «Флаэртиана», который делает Павел Печенкин, – на нем воспитано целое поколение зрителей. Павел одержим кинообразованием, и фестиваль для него только верхушка айсберга. Правда, у «Флаэртианы» есть солидная поддержка от правительства Пермского края – местные власти понимают значение осмысленного досуга. Вообще, все киносмотры живут с поддержкой из местного бюджета. Без государственных денег не живет ни один.

Елена Некрасова. А на Западе фестиваль может существовать независимо от государственной или фондовой поддержки и быть самоокупаемым или даже приносить прибыль?

Виктория Белопольская. На Западе фестиваль может зарабатывать. В Сан-Паулу фестиваль документального кино – очень выгодное предприятие. Амстердамский фестиваль документальных фильмов зарабатывает, по-моему, по два миллиона евро в год. Правда, у них там есть рынок и за участие в нем продюсеры платят: 250 евро за фильм, включенный в программу, и 600 – за невключенный. Это работает, потому что на рынке крутится приблизительно 4 тысячи фильмов. Хотя у фестиваля есть и государственная поддержка, и частные спонсоры. Так что он может быть вполне коммерческим предприятием. Мы, например, делаем «Артдокфест» за миллион рублей – такую сумму нам давал несколько лет Минкульт. При этом билетов у нас было куплено приблизительно на половину выданной нам государством суммы. Правда, половину из этих денег забирает кинотеатр. Но в принципе, когда фестиваль зарабатывает на содержание своего штата, это уже неплохо. А остальные деньги должно вложить государство, муниципальные власти, и это нормально.

Елена Некрасова. Минкульт занимается разработкой тарификации фестивалей. Как вы думаете, она вступит в действие?

Виктория Белопольская. Эта тарификация не будет введена в нынешней ситуации, потому что чиновники категорически не хотят вводить объективные критерии оценки. Хотя объективности можно достигнуть. В ее основе должны быть конкретные показатели – количество зрителей на просмотрах, количество публикаций о фестивале, количество премьер. То, как команда фестиваля работает на продвижение нового кино. И, между прочим, эти критерии были предложены, они были согласованы, но Минкульт хочет управлять ситуацией в ручном режиме – кого-то поддержать, кому-то отказать.

Елена Некрасова. А есть какие-то альтернативные рейтинги? Например, тот, что составлял журнал «Кинопроцесс»?

Виктория Белопольская. Да, мне присылали анкеты, когда опрашивали экспертов. Это несерьезно. Для определения статуса фестиваля можно оперировать двумя видами данных. Либо объективными цифрами, либо оценкой качества программы. Ее могут дать профессионалы, представители киноиндустрии. Качество программы фестиваля «Россия» может оценить, скажем, продюсер Твердовский, который работает в документальном кино и при этом не является представителем фестиваля-конкурента. Вот я, например, работаю в фестивальной сфере и потому не могу выступать здесь экспертом. Им может стать журналист, который следит за фестивалем в течение нескольких лет.

Елена Некрасова. Складывается очень мрачная картина. Но можно ведь сказать, что сейчас фестивальное движение в целом все-таки переживает революцию – за счет онлайн-ресурсов становится более доступным отбор фильмов, перестает быть обязательной регистрация в FIAPF?

Виктория Белопольская. Понимаете, фестивальное движение с точки зрения исполнения демократизируется, а с другой стороны, требует все большей внутренней дисциплины и понимания контекста. Потому что беспредельные информационные возможности, породившие тот же Festival Scope, способны уничтожить твой личный взгляд на мир. В этом смысле программер должен сегодня иметь более строгие критерии отбора. Что касается FIAPF – да это уже изжившая себя организация. Но среди фестивалей существует репутационная иерархия и потенциал проката. Скажем, все же знают, что наш российский прокат ориентирован на «Елки». В репутационном смысле мы очень проигрываем. Вот пример – французский фильм «Один плюс один» вышел у нас в прокат с какими-то смешными результатами и на ста тридцати одной копии. А в сорокамиллионной Польше он вышел в широкий прокат и сделал замечательные сборы. Это и есть прокатный потенциал страны – прокат либо ориентирован на альтернативный продукт, либо не ориентирован. И никого уже не обольстить нашей статридцатимиллионной аудиторией. ◆

Елена Некрасова

АМПУТАЦИЯ – ПУТЬ К ВЫЗДОРОВЛЕНИЮ

Переживают ли современные кинофестивали кризис? Чаще всего этот вопрос обсуждается сообществом российских критиков, справедливо связывающих проблемы фестивального движения с изменением своей профессиональной роли в кинопроцессе и – шире – с кризисом самой киноиндустрии. Тогда как западные, прежде всего англоязычные, издания о кино на кризисе внимание не фокусируют. Так, в The Hollywood Reporter вы с большим трудом найдете слово «кризис» применительно к фестивалям.

Однако очевидно, что и мировое фестивальное движение переживает сейчас если не кризис, то серьезную перестройку. Сокращаются фестивальные бюджеты. Уходят столпы, трансформируются концепции. Марко Мюллер, возглавлявший Мостру семь лет и воплощавший образ фестивального демиурга, творившего мировую киноиерархию и открывавшего новые имена, придя на должность директора Римского фестиваля, вынужден был сделать ставку на широкую публику и кинорынок – так, как это делает смотр в Торонто, главный венецианский конкурент. Старые фестивальные киты, прежде всего Берлин и Венеция, или теряют позиции, или вынуждены пересматривать свои стратегии. Так, Венецианский фестиваль, стараясь идти в ногу со временем, проводит фестивальные показы онлайн. Размываются концепты форумов, появляется все больше тематических фестивалей. Огромное значение приобретают кинорынки, а фестивали, их не имеющие, потихоньку превращаются в форму альтернативного проката.

Меняется прежняя фестивальная иерархия. На первый план выходят регионы, которые еще вчера были культурными и экономическими провинциями.

Пример – фестиваль в Сараеве. Число фестивалей растет с каждым днем. По разным оценкам, в мире функционирует от четырех до шести тысяч фестивальных площадок, но точного их числа не знает никто. Мировые фестивали образуют плотную сеть, по которой двигаются потоки людей, товаров, денег и информации. Этот бешеный рост связан еще и с тем, что фестиваль становится частью экономики впечатлений, в которой и фильмы вообще, и способы их презентации уже давно воспринимаются не столько как произведения искусства, сколько как товар. Это тоже не может не вызывать ощущения кризиса.

Пересмотру подвергаются и институции, которые ранее серьезно влияли на фестивальное движение. Прежде всего FIAPF, Международная федерация ассоциаций кинопродюсеров, чье благословление на высокий фестивальный класс «А» уже не воспринимается как нечто необходимое. Критерии оценки, применяемые FIAPF, например страховка копии или наличие в стране только одного фестиваля класса «А», в нынешней технологичной и глобальной культуре не работают. Сегодня в киномире ведущие позиции занимают фестивали, которые не имеют этого статуса и, кажется, не стремятся его заполучить, – фестиваль в Торонто, IDFA в Амстердаме.

Разрушается и система фестивальных ценностей. Премьерный показ, наличие конкурсной программы и профессионального жюри уже не являются непременным условием хорошего фестиваля. То, что изживалось в классической фестивальной модели – зрительское жюри, от которого еще в первые годы своего существования отказался Берлинале, – становится если не нормой, то распространенным явлением. Сегодня именно так работает киносмотр в Торонто. Демократизация фестивального движения связана и с узкопрофессиональными вещами – отборщикам фестивалей уже не обязательно лично присутствовать на главных мировых фестивалях. Достаточно подписаться на ресурсы типа Festival Scope и посмотреть онлайн всю фестивальную программу. В мире цифровых технологий фестивали были последним бастионом аналогового смотрения на большом экране, но и он пал. Вместе с постепенным исчезновением пленочных копий фестивальные онлайн-ресурсы позволяют сделать фестиваль хоть на Луне.

Демократизация фестивального движения порождает неизбежную проблему кризиса кадров – хотя фестивальному менеджменту уже учат

в вузах, а профессия куратора прочно вошла в профессиональную номенклатуру, хороших фестивальщиков естественным образом не хватает. Это удивительно, ведь в мире фестивалей передача навыков происходит, как в Средневековье, – от старшего к младшему. Нынешний арт-директор Каннского фестиваля Тьерри Фремо работал отборщиком при Жиле Жакобе с 1978 года.

Российская фестивальная среда существует в принципиально других условиях. У нас тоже происходил серьезный рост количества фестивалей и укрепление их связей с киноиндустрией. В результате никто сегодня не знает, сколько в России фестивалей. Виктория Белопольская в 2013 году называла цифру 90[1]. Редакционный директор журнала «Сеанс» Константин Шавловский – около 150[2]. На сайте Киносоюза указано 105 фестивалей. Точную цифру, скорее всего, знают в Минкульте, но на сайте министерства ее не найти.

Государство в лице Министерства культуры последнее время проявляет большой интерес к фестивалям. В частности, в 2013-м при министерстве был создан Фестивальный совет. Правда, мнение совета имеет значение консультативное, а окончательное решение принимается в Департаменте по кинематографии. При этом идет работа по тарификации фестивалей. Для этой цели рейтинг фестивалей составляла многолетний партнер Минкульта компания Movie Research. Цель тарификации – финансировать фестивали в зависимости от их достижений[3].

Киноиндустрия тоже исследует фестивальное пространство. В частности, Гильдия неигрового кино и телевидения в 2012 году проводила анализ данных отрасли документального кино за три года. Журнал «Кинопроцесс» в том же году провел исследование российского фестивального рынка. Оба рейтинга составлялись методом экспертного опроса и вызвали неоднозначную реакцию в профессиональном сообществе. Например, многие фестивальщики обиделись, что их мероприятия не попали в рейтинги. Все три рейтинга совпадают не слишком сильно, и это помимо вопроса к методике и беспристрастности вызывает предположение, что в профессиональной среде нет единства представления о качестве работы фестиваля. Обращает на себя внимание и то, что представители российской киноиндустрии не пытаются исследовать коммерческий потенциал фестивалей. Прежде всего – насколько фестивали влияют на прокат картин, как оценить

1. www.novayagazeta.ru/arts/58768.html

2. www.gazeta.ru/comments/2013/06/27_a_5395013.shtml

3. www.proficinema.ru/news/detail.php?ID=127085

этот потенциал фестиваля в качестве альтернативной формы проката. Только в исследовании Movie Research есть такая попытка.

Когда речь сегодня заходит о российских фестивалях, основной темой неизбежно становятся отношения с государством. На федеральном или региональном уровне оно является главным инвестором. Отношения фестивалей с ним могут складываться по-разному, но в целом умещаются между двумя полюсами: в первом случае фестиваль осваивает субсидию, практически не заботясь о качестве программ и количестве зрителей; во втором – организаторы беспокоятся о том и другом, но иногда отношения между ними и чиновниками, которые дают им деньги, бывают безнадежно испорчены. Яркий пример – «Артдокфест», получивший черную метку от самого министра культуры. Те или иные проблемы с государством в лице разных его представителей имели в свое время «Послание к человеку», «2morrow/Завтра» и другие. Если вся киноиндустрия живет по преимуществу с расходов, а не с доходов, то почему фестивали – полноправная ее часть – должны жить по-другому. Фестивальному движению в стране эта традиция, несомненно, вредит.

Единственный способ оздоровить ситуацию – ампутация. Отсечение фестивалей от государственных денег или сокращение их вдвое. Однако это может привести к почти полной потере фестивального пространства, так как альтернативных источников финансирования у нас практически нет. Разумеется, фестивали привлекали и привлекают частных партнеров, но кинофорумы, которые хотя бы недолго существовали без привлечения государственных денег, можно сосчитать на пальцах одной руки – «Кинотавр», «2morrow/Завтра», «Дух огня». Одно время работал без государственных субсидий петербургской фестиваль короткометражных и анимационных фильмов Open Cinema. Сегодня «Дух огня» финансируется региональной и федеральной властью, «2morrow/Завтра» прежде поддерживался Минкультом и ищет деньги через краудфандинг[4].

Еще один способ финансирования фестиваля – сращивание его с альтернативным прокатом. Фестивальная команда сама начинает заниматься последующей дистрибьюцией фильмов из своей программы. Пример – Beat Film Festival, у которого есть ответвление Beat Weekend. Однако это мероприятие проводится при поддержке Минкульта.

4. http://www.mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2013/21_01_2013_8.pdf

Разумеется, мировые фестивали тоже интенсивно финансируются государством, как правило, получая таким образом до 70 процентов своего бюджета. Если верить официальному сайту Каннского МКФ, половина из двадцатимиллионного бюджета приходит от Министерства культуры Франции, из бюджета Канна, от органов местного самоуправления (Совета региона Прованс – Альпы – Лазурный Берег и Генерального совета департамента Приморских Альп). У других денег значительно меньше. Даже Мостра, по официальной версии, располагает бюджетом в 15 миллионов евро, из которых 8 дает государство. Вливания властей в Международный кинофестиваль «Чхунмуро» в Сеуле еще совсем недавно составляли 3,4 миллиона долларов.

В России потеря государственного финансирования по нынешним временам означает смерть фестиваля. Это отчасти подтверждает Андрей Шемякин, отборщик «России». По его мнению, без государственной поддержки региональный киносмотр еще как-то может прожить, но фестиваль с амбициозной задачей – вряд ли. Другие эксперты, например Виталий Манский, считают, что без бюджетных денег фестиваль обойтись может, но только при условии, что так будут жить все фестивали. Это начнет работать, если государство, условно говоря, не будет выключать нам свет в кинотеатре. Нужно, чтобы оно не запретило альтернативу как таковую. Помешать работе фестивалей может также введение закона о прокатных удостоверениях, запрет нецензурной лексики в кино или привлечения иностранных инвестиций.

Среднестатистический российский фестиваль получает от государства суммы начиная приблизительно с 0,25 миллиона рублей. Верхний предел теряется в бесконечности. Всего же, к примеру, за 2011 год на финасирование российских фестивалей Минкультом было потрачено 96,5 миллиона рублей. Эта сумма была распределена между тридцатью шестью фестивалями. Есть здесь и настоящие монстры: официально бюджет Московского МКФ составляет 80 миллионов, а недавно появившегося Санкт-Петербургского медиафорума – так вообще 120 миллионов[5]. Правда, если учесть, что московское правительство внесло в бюджет ММКФ 15 миллионов, а администрация Петербурга вложила в медиафорум 50 миллионов, то указанные ММКФ цифры не вызывают доверия. На сайте Минкульта удалось обнаружить информацию, что в 2011 году на его проведение было израсходовано 127 миллионов рублей[6]. Если верить отчету о научно-исследовательской работе

5. http://www.moscowfilmfestival.ru/about/

6. www.mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2013/21_01_2013_3.doc

ФЛАЭРТИ
Окно в Европу
АМУРСКАЯ ОСЕНЬ
сахалинский международный кинофестиваль КРАЙ СВЕТА

(«Анализ эффективности государственной поддержки отечественной кинематографии»), который сделан ООО «Универс-Консалтинг», на ММКФ было истрачено денег больше, чем на все российские кинофестивали, вместе взятые.

Российские фестивали активно трансформируют формат. «Амурская осень», пермский фестиваль «Текстура» объединяют в своих программах кино и театр. Фестиваль «Россия» строит планы объединения с Коляда-Театром. Beat Film Festival объединяет кино и музыку. А «Край света» в этом году проводил у себя урбанистический проект. Однако и здесь есть своя специфика. Поиски стратегии у российского фестиваля обусловлены несколькими особенностями – огромной территорией страны, исторической оторванностью от прочего мира и неизжитыми имперскими амбициями. Это, в частности, проявляется в том, что российские организаторы регулярно ставят себе задачу сделать из местного фестиваля второй Канн или Локарно. Однако, по мнению Виталия Манского, настоящий фестиваль прежде всего определяет тенденции развития национального кинематографа.

В России все фестивали, которые показывают международные программы, являются периферийными по отношению к европейским и мировым. Пытаться на маленьких фестивальных островках открывать миру европейское кино типа «Жизни Адель» или «Клипа» – это немного напоминает театр абсурда, считает Манский. Необходимо действовать от противного. «У нас вполне возможно создать новый фестивальный проект, воплощающий некую альтернативу европейской культуре и традиционные российские ценности. Да, такой фестиваль окажется, вероятно, очень консервативным и пусть даже несозвучным лично мне. Но он может стать по-настоящему оригинальным проектом. И адекватным существующей действительности». Например, «12 духовных скреп» – фестиваль Эмира Кустурицы – это выражение радикальной позиции, он имеет своих зрителей да и позволяет как-то продвигать кино тех дистрибьюторов, которые работают с европейским артхаусом.

Андрей Шемякин говорит, что специфика российских кинофестивалей если и существует, то социокультурная – в смысле зависимости (и то отчасти) от геополитической погоды. Но при этом, на его взгляд, именно сейчас возвращается возможность выбора партнеров, ведь идет конкуренция между фестивалями (если говорить именно о международных, в сравнении с которыми и становится видна эта специфика). «В свое время и к нам ехали западноевропейские леваки и люди из «третьего мира», у них было очень интересное кино, но оно не конвертировалось на мировом рынке культуры. Только здесь, в СССР».

Можно соглашаться или не соглашаться с этими мнениями, но очевидно, что на фоне взрывоопасных отношений российских фестивалей с государством поиски стратегии приобретают дополнительное значение и требуют от их авторов большей смелости и даже мужества. ✦

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!
НИКОГДА НЕ ПОЗДНО
ПОДПИСАТЬСЯ
НА ЕДИНСТВЕННЫЙ
В РОССИИ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ПО ИСКУССТВУ.
НАС ЗНАЮТ, ПОТОМУ
ЧТО ИСКУССТВО КИНО –
ЭТО ПРОФЕССИЯ
И ДОСУГ, АКТУАЛЬНЫЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ, СТАТЬИ
О САМЫХ ЗНАЧИМЫХ
ЯВЛЕНИЯХ КИНО
И ТЕЛЕВИДЕНИЯ, ИНТЕРВЬЮ
С МАСТЕРАМИ СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ, УВЛЕКАТЕЛЬНЫЕ
МЕМУАРЫ, СЦЕНАРИИ
И ПЬЕСЫ.

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС
70402
www.kinoart.ru

119002, Москва, ул. Арбат, 35
Телефон (499) 248 28 22
Факс (499) 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Катерина Тарханова

КТО КУДА, А ДЕТИ – В ПРИПЯТЬ

«Чернобыль. Зона отчуждения»
Авторы сценария Илья Куликов, Евгений Никишов
Режиссер Андерс Банке
Оператор Кристофер Марис
Художники Сергей Тырин, Даниил Духавин
Композитор Александр Соколов
В ролях: Константин Давыдов, Сергей Романович, Анвар Халилулаев, Валерия Дмитриева, Кристина Казинская, Евгений Стычкин, Илья Щербинин, Николай Иванов, Дарья Лузина, Евгения Каверау и другие
«СинеЛаб Продакшн» по заказу ТНТ
Россия
2014

Когда телефильм «Чернобыль. Зона отчуждения» кончается, первая мысль – какая своевременная тема. То есть еще в прошлом году, когда «все только предвещало», а ничего еще вроде бы не случилось, кто-то, кроме тебя, прикинул грядущую социально-экономическую катастрофу и пофантазировал о ее последствиях. В привычном, разумеется, для канала ТНТ развлекательном ключе, что в данном случае, в свете происходящего, большой плюс, иначе с выпуском его в эфир могли бы быть проблемы.

Довольно остроумно катастрофа отправлена не в будущее, а в прошлое, во всем известное и памятное 26 апреля 1986 года, когда на четвертом блоке атомной электростанции случилась авария. Но самой сути сегодняшнего катастрофического сознания «Чернобыль…» не меняет. Он просто примеривает это сознание к нашей новой молодежи. Так же, как раньше ТНТ примеривал к нашей новой молодежи такие понятия, как «чувство юмора» или «секс», сегодня он предложил подумать об «ответственности». И вопрос вдруг встал ребром.

Мистический триллер начинается с вполне прозаической вечеринки на квартире мальчика-мажора, у которого родители в отъезде. Там собирается компания «типичных» персонажей: дворовый мальчик (друг первого), его ревнивая рыжая девочка и очкарик «по компьютерам». Может быть, все это в реальности не практикуется, но это именно то, что наши тинейджеры представляют себе при слове «вечеринка», насмотревшись разнообразных американских пирогов и мальчишников в Вегасе.

Как ни странно, наутро никто из них никого не ограбил, что тоже хорошо. Стало быть, какие-никакие представления о чести-совести у тинейджеров

←
«Чернобыль. Зона отчуждения»

уже есть. Ограбление на восемь миллионов происходит со стороны некоего случайного подкастера (блогера, публикующего не тексты, а видеозаписи, – но в диалогах вообще много нынешнего сленга не-для-деревенских-бабушек), и никто ничего не может понять. Но понятно, что деньги из родительского сейфа надо вернуть, в компанию попала еще одна девчонка, метящая в артистки, вдруг появилась пара мистических артефактов, а подкастер в Сети подробно рассказывает, сколько уже истратил и куда он теперь поедет. На новом шикарном байке он направляется в Припять. Волей-неволей на старой дедовской «Волге», тоже добытой с приключениями, «пятерка отважных» вынуждена следовать за ним.

«Крючки» работают, так как из-за смешения жанров (молодежная комедия+детектив+мистика) дальнейшее непредсказуемо, и с первой же серии понятно, что либо авторы подшучивают над публикой и все приключения будут очередным мыльным пузырем, либо в финале они все-таки разрулят то, что нагородили. Когда смотришь подобные американские развлечения, всегда ясно, что разрулят непременно, хотя порой не очень внятно. Но тут уверенности не было, что стало дополнительным поводом досмотреть. К тому же почти ничто не оскорбляло вкуса. Ни актерская игра (в основном дебютанты: Константин Давыдов, Сергей Романович, Анвар Халилулаев, Валерия Дмитриева, Кристина Казинская), ни атмосфера, ни темпоритм, ни режиссура. Конечно, исполнители скорее типажи, но это точные типажи, именно так представляют себе окружающих сегодняшние тинейджеры – одной краской. А придумывали историю продвинутые молодые люди Илья Куликов и Евгений Никишов (они чуть старше своих персонажей, поэтому знают фактуру, сленг, имеют опыт и благодаря наработанным фильмографиям могут позволить себе ничего не бояться, дать свободу воображению). Снимал же «Чернобыль…» сорокапятилетний шведский режиссер Андерс Банке, вроде бы чужой, но это не первая его картина в России.

Идея «машины времени» имеет богатую историю в литературе и кино. Складывается в две тенденции: представить светлое будущее либо исправить темное прошлое. У «машины времени» на сегодня накоплено столько же правил, сколько у робототехники. Съездил янки к королю Артуру, поговорил с ним – и домой, следов не оставлять (а если оставлять, то только в частной жизни). Правилами транспортировок в литературе занимались Джек Финней, Рей Брэдбери, Пол Андерсон, их неоднократно экранизировали, исправляли и дополняли. Но акцент обычно делается на фантастичности происходящего, интерес подкрепляется именно приключениями («Люди Икс», «Росомаха: Бессмертный»). «Чернобыль…» же предлагает иную сюжетную модель. Он более склонен к игровым «уровням», на которые заточен мозг новой молодежи. Сначала – «хоум-видео», потом что-то случается и начинается «роуд-муви», которое переходит в «параллельный мир», где все становится не тем, чем казалось. Это сюжет не только нашего

сериала, но и почти одновременно с ним вышедшего в Америке фильма «Сигнал» Уильяма Юбэнка, примерно ровесника наших сценаристов. (И здесь нужно добавить, что «Чернобыль…» – первый случай, когда телесериал за месяц до эфира, еще 24 сентября 2014 года, был целиком показан в кинотеатрах по всей стране, то есть изначально позиционировался как фильм.)

По дороге на Украину ребята сталкиваются с деревенской свадьбой, дэпээсниками, дальнобойщиками, пограничниками, таджиком-олигофреном; раздражение на подкастера возрастает, возрастает и напряжение между ними самими, а также число мелких мистических значков на периферии событий. Вроде бы все это – подброшенная травка, картежное шулерство, погоня на шоссе, имитация секса с ментом-гомосексуалистом – ходы классически голливудские, в Америке затрепанные. Однако на нашу сегодняшнюю жизнь Андерс Банке смотрит без всяких идеологических фильтров, глазами нормального европейца, поэтому вся «голливудщина» спокойно врастает в наш собственный быт, и получается, что новая молодежь действительно воплотила заграничные схемы в жизнь. Живет она так, хотя есть и разница. То, что вытворяет дворовый пацан Леша, в заграничном кино непременно подверглось бы строгому осуждению с авторской стороны. Его выгнали бы из команды или быстро убили. А у нас нескончаемая подлость пока что вполне терпима. Зато с самого начала – с первого захода к участковому – новая молодежь проявляет стойкие антигосударственные наклонности. Ей достаточно посмотреть на физиономию участкового, чтобы немедленно встать и выйти, скрыв истинные размеры ограбления. Новую молодежь не обманешь мундиром.

Конечно, по ходу игры – как на уровне «дороги», так и в «зоне», которая не отпускает, и позже с самой «машиной времени» – возникают вопросы, висящие даже в финале. Но такое впечатление, что сценарий в принципе сочиняли эскизно, манкируя мелкими несоответствиями ради главного соответствия. Эскизность ведь тоже своего рода «крючок» для возможного второго сериального сезона: собрать все неразъясненное и выдать в следующий раз. Но не мелочный, а сущностный вопрос: стоит ли это делать? Если будет второй сезон, он не минует идеологии, Банке не станет его снимать, а то удовольствие, что получено, рассосется. Ведь главное уже достигнуто. В Припяти, нагнав наконец подкастера в не самом лучшем виде и обнаружив, что путешествие во времени возможно, ребята потихонечку, на ощупь начинают пробираться в то самое 26 апреля 1986 года «за пять минут до катастрофы». О страхе речь не идет: что бы ни случилось, через какой-то срок их «выкинет» обратно. Тут на них и падает ответственность за Чернобыль. Предотвращать или не предотвращать? И то и другое чревато, как ясно из ситуации с «выжившей» сестренкой девушки Ани. Пора наконец разобраться с «катастрофическим» сознанием.

У «пятерки отважных» есть мобильники и планшеты, они доходчиво разъясняют любую информацию тем, у кого в 86-м году

мобильников и планшетов не было, но для них пионерские галстуки, КГБ СССР и любое ограничение элементарных личных свобод уже нонсенс. Если и предыдущие серии были построены как ряд социальных скетчей, в финале скетчи становятся историческими. «Ну что нам в этом КГБ пальцы, что ли, будут резать?» – спрашивает дворовый пацан Леша. Мажор Паша глядит на него молча и напряженно (лучше информирован). Однако чувствуется, что весь КГБ, весь СССР и все пионерские галстуки для нашей сегодняшней молодежи – бред более невероятный, чем возможность путешествия во времени. И это радует. И пусть у них пока нет никаких внутренних оснований для спасения ближних, если те – не друзья и не родственники. Тут как раз все приходится проговаривать, и не один раз звучит одна и та же беспомощная фраза: «Ну как же мы уедем? Он же тоже человек» (вообще-то нормальные взрослые люди такое не проговаривают, они молча швыряют сухой порох Мюнхгаузену). Зато подлого тысячелетнего рабства в них тоже больше нет.

Несомненная новизна сериала в его социально-экономическом обращении с временем, чем не страдали даже вроде «основанные на реальных событиях» несколько «Филадельфийских экспериментов» или французские «Пришельцы». За границей приход в наши дни средневековых рыцарей или матросов ВМФ США 1943 года – предмет пародии на наши дни (кстати, матросы из 1943-го перемещались в 1984-й). В «Чернобыле…» финал для нас по-прежнему парадоксален, хотя некоторые смеялись. Молодежь пока думает, что «катастрофа – это всегда не с нами». И ей, конечно, смешно, когда у нас ничего не случилось, а ядерный взрыв на АЭС был в Америке. Когда Белый дом брали там, а не тут. Когда радиоточка вдруг ныне вещает: «По приглашению председателя революционного рабоче-крестьянского правительства Северных Штатов Америки Барака Обамы сегодня в Вашингтон с дружественным визитом прибыл Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Владимир Владимирович Путин…», а Паша комментирует: «Ну, слава богу, хоть что-то не меняется». Для Америки этот милый юмор, мягко говоря, не смертелен (так же, как для Японии при иных обстоятельствах не смертельна Фукусима, выводи из нее «Сталинград» или не выводи), но для нас-то что?

Сериал сталкивает молодежную аудиторию вовсе не с чужим прошлым, а с ее собственным будущим. Когда Паше удалось предотвратить Чернобыль и он очнулся в «сегодняшнем» параллельном мире, его пробирает такая же жуть, как любого взрослого. Просто жуть от наглядной агитации в заштатном музее, а также везде на улицах – Маркс-Энгельс-Ленин, слава партии, коммунизм равен советская власть плюс электрификация всей страны… Сегодня. Единственное облегчение – «история не терпит сослагательного наклонения». Но это ведь опять же сказал товарищ Иосиф Виссарионович Сталин в неточном переводе с немецкого. Так что, будучи взрослым не по паспорту, остается лишь предположить, что закономерный итог сериала вовсе не второй сезон,

«Чернобыль. Зона отчуждения»

где Паша будет спасать Обаму в Америке. Скорее это признание, что параллельные миры отнюдь не пустая идея.

Среди интернет-отзывов на сериал преобладали такие: «Концовка потрясающая, хотя (поскольку написали, что это 1-й сезон)… Теперь Паша будет свергать советскую власть, дабы заполучить себе «ту самую» Аню. А жаль. Такая концовка должна венчать весь фильм. СССР живет и здравствует, все счастливы и богаты. За несостоявшиеся 25 черных лет миллионы не спились, не отравились паленой водкой, не убиты бандитами-рэкетирами и разного рода террористами. Особый респект за военную форму сотрудников КГБ. Все верно до мелочей».

Такие отзывы означают, что вовсе не 26 апреля 1986 года, а сегодня мы ходим по улицам в параллельных мирах. Одни – в одном, другие – в других. Хотя спасибо сказать бы актеру Евгению Стычкину, только не за военную форму сотрудников КГБ. За то, что и среди гэбистов бывают такие, кто, напоровшись на совершенно нештатную ситуацию, способен ее осознать, посвятить ей всю жизнь, наворотить черт-те что, стать жестоким убийцей, но в последний момент в случайной перестрелке все же не дать дрозда. И случайно убить – на сей раз самого себя. Это очень убедительно. ◆

Нина Цыркун

И ДОСТОЙНО ПОТЕРЯТЬ НЕВИННОСТЬ

«Ярость»
Fury
Автор сценария, режиссер
Дэвид Эйр
Оператор Роман Васьянов
Художник Эндрю Мензес
Композитор Стивен Прайс
В ролях: Брэд Питт, Логан Лерман, Шайа Лабаф, Майкл Пенья, Джон Бернтал, Джейсон Айзекс, Джим Пэррак, Брэд Уильям Хенке, Кевин Вэнс, Завьер Сэмюел и другие
Columbia Pictures, QED International, LStar Capital, Le Grisbi Productions, Crave Films, Huayi Brothers Media
Великобритания – США – Китай
2014

После теракта 11 сентября в Библиотеке Конгресса собрались создатели комиксов, представившие свою антологию «9/11. Ответ художников». На этой встрече легендарный создатель образа супергероя Мстителя Уилл Айснер, комментируя политкорректные выступления коллег, сказал, что не грех вспомнить: во время второй мировой войны враги – немцы и японцы – отчетливо, без всяких обертонов изображались в комиксах как «плохие парни» и злые карикатуры на них занимали важное место в периодической печати. Третья мировая война, о наступлении которой сегодня говорят все чаще, как и бесчинства головорезов Аль-Каиды и «Исламского государства», заставляют самых толерантных либералов-гуманистов пересмотреть мировоззрение абсолютной терпимости и вернуться к риторике военного времени. «Ярость» Дэвида Эйра в этом плане наследует тем американским военным фильмам о второй мировой, где есть только одна правда: беспощадное уничтожение противника.

После окончания войны температура общественных настроений постепенно снижалась, возникали тенденции взглянуть на историю с другой стороны, попробовать понять психологию врага, даже отдавая себе отчет

в том, что она человеконенавистническая. Еще относительно недавно, в 1997 году, в США была перевыпущена в прокат[1] «Подводная лодка» Вольфганга Петерсена (кстати, на немецком языке с английскими субтитрами, что обычно публикой не приветствуется), заставлявшая зрителя искренне желать немецкому экипажу, чтобы он выжил под атакой британцев. Эта лента в момент первого выхода на экраны стала одной из самых успешных иностранных картин, когда-либо демонстрировавшихся в стране, получила шесть номинаций на «Оскар» и открыла режиссеру дорогу в Голливуд.

Теперь обстоятельства изменились, и настроения меняются вслед за ними. Если Сэм Пекинпа в «Железном кресте» 1977 года доказывал, что война равно отвратительна с обеих сторон, а люди везде одинаковы, то у Дэвида Эйра акценты иные: враги показаны во всей своей бесчеловечности, оправдывающей любое «симметричное» противодействие.

В «Ярости» имеются все компоненты традиционного военного кино: героика, романтика, правда жизни. Фильм Дэвида Эйра декларативно традиционен и построен по канонам американского военного кино, прославленного именами Джона Форда, Дэвида Лина, Франклина Шеффнера и многих других. В сущности, к этим страницам киноистории обращался и Квентин Тарантино в «Бесславных ублюдках», один из главных героев которых капитан Альдо Рейн (Брэд Питт) своим именем отсылал к актеру Альдо Рею, известному ролями сержантов и майоров в классике – «Нагих и мертвых» Рауля Уолша и «Зеленых беретах» Рея Келлогга, Джона Уэйна и Мервина Лероя (в последнем речь шла уже о вьетнамской войне), причем в его речах перефразировались слова известного своей жесткой непримиримостью генерала Паттона в исполнении Джорджа Скотта из одноименного фильма и майора в исполнении Ли Марвина из «Грязной дюжины»[2]. Но кроме того, в постмодернистский опус Тарантино вошли аллюзии на спагетти-вестерны, комиксы и прочие посторонние жанры.

Дэвид Эйр обошелся без этих виньеток, зато процитировал самого Тарантино: помнится, капитан Рейн (не сильно, надо сказать, отличаясь в этом отношении от реального героя войны Паттона) призывал своих солдат снимать с убитых нацистов скальпы, как делали его предки-индейцы; даже требовал с каждого по полсотни штук. При первом задании, которое получает у Эйра зеленый новобранец Норман Эллисон – отмыть кабину танка от крови, – этот парень с ужасом находит там скальп. Да и главную роль Дона Кольера в «Ярости» играет опять же Брэд Питт, как бы перехватывая инициативу у пересмешника Тарантино и возвращая военное кино в освоенное классиками русло традиций.

Начать с того, что Эйр помещает пятерку героев, экипаж танка «Шерман», в замкнутое пространство железной машины, как часто поступал Джон Форд, концентрируя внимание на взаимоотношениях внутри мужской компании.

1. В российский прокат эта картина благодаря перестройке тоже попала.

2. Паттон, в частности, говорил о том, что следует не просто уничтожать нацистов, а «выпускать из них кишки». А в «Грязной дюжине» Роберта Олдрича двенадцать отпетых преступников, во время второй мировой войны ожидающих в тюрьме приговор, получают шанс – он же карт-бланш – любой ценой искупить свою вину, выполнив задание, обрекающее их на верную смерть.

«Ярость»

Как велит американская традиция, члены танкового экипажа – это все люди разные, из разных мест, разной этничности и образовательного уровня: довольно загадочный командир, отлично говорящий по-немецки и не знающий пощады к врагам; механик-наводчик с прозвищем Святоша (Шайа Лабаф); механик-водитель выпивоха мексиканец Толстяк Гордо (Майкл Пенья); бывший фермер, надежный как скала Грейди Трэвис (Джон Бернтал); прибывший на замену павшему «лучшему стрелку армии» рекрут, который учился на штабного писаря и внезапно был брошен в самую мясорубку, Норман Эллисон (Логан Лерман). Главная коллизия «Ярости» – отеческое воспитание командиром экипажа Кольером необстрелянного юнца Эллисона. В ходе этой воспитательной работы рядовому Эллисону предстоит постигнуть истину, к которой пришел воевавший в Африке, Голландии и теперь в Германии командир: «Идеи гуманны, история безжалостна». В качестве первого причастия он заставляет дрожащего от страха и отвращения юного гуманиста Эллисона выстрелить в затылок пленному немцу, как индульгенцию растерянно сующему в руки американцев фотографии жены и детей.

Истинный отец солдатам, поклявшийся сделать все, чтобы уберечь от гибели своих подчиненных, Кольер потакает их маленьким слабостям, а для Эллисона и вовсе устраивает еще одно «причастие» – помогает ему прилично и достойно потерять невинность с «хорошей» немецкой девушкой. Этот романтический эпизод занимает чуть ли не полчаса экранного времени и призван показать, что под суровой стальной оболочкой солдатских душ таятся понимание и нежность. Но романтическая интерлюдия, интонированная вполне очевидным

презрением к женщинам, обитательницам отвоеванного у противника дома, связана с недолгим выходом экипажа «Шермана» в квазимирную жизнь после взятия одного немецкого городка; в самой войне никакой романтики нет, а есть только грязь, мерзость, ожесточение и живые факелы горящих солдат. Фонари, на которых висят повешенные женщины и подростки с позорными табличками «Я отказался сражаться за родину», уравнивают нацистов с дохристианскими нелюдями времен Иудейской войны. А это позволяет экипажу танка, на борту которого написано «Ярость», расстреливать даже пленных, снимать скальпы и всаживать тесак в глаз раненому.

Они получили право на убийство врагов при любых обстоятельствах[3], имея за собой страшный опыт войны. О прошлом они, как все солдаты, стараются не говорить, но одно воспоминание всплывает в застольном разговоре в доме немецких женщин. И это воспоминание даже не о самом бое, а о том, что им пришлось делать потом: с рассвета и до темноты добивать раненых лошадей. О том, сколько же людей полегло в том бою, умалчивается – что уж тут скажешь.

В англо-американской речевой традиции танк, как и корабль, обозначается не бездушным, безличным it, а интимным she. Экипаж вроде бы чувствует себя внутри машины наиболее безопасно, как в материнской утробе. На самом деле это ловушка: машину сотрясают снаряды, отскакивающие от нее при обстреле, здесь легко сгореть заживо. Так что более точным будет сравнение не с материнской утробой, а с библейским «чревом кита», откуда то ли выберешься, то ли нет. И еще они, взрослые мужчины, не могут не страдать от клаустрофобии, как немецкие подводники в фильме Петерсена[4]. Сама стилистика бытового реализма, погружающая автора в атмосферу, в которой существовали его герои, хотел того Эйр или нет (скорее, нет), роднит его фильм с картиной немецкого режиссера, а экипаж «Шермана» с экипажем подлодки, уравнивая тех и других как заложников развязанной другими войны, управляемой из штабных кабинетов высокими чинами, не видящими живых людей.

Вместе с тем тема избранничества, тема мессианства, лежащая в основе американской идеологии, тоже звучит в «Ярости». Святоша[5] цитирует Библию: «И услышал я голос Господа, говорящего: кого Мне послать? и кто пойдет для Нас? И я сказал: вот я, пошли меня», и в ответ Кольер называет источник: «Книга пророка Исайи, глава шестая». Этот диалог происходит тогда, когда экипажу надо решить – идти ли на смертный бой с заранее известным концом или отказаться. Солдатам предоставлен выбор. Но после этих слов один за другим они повторяют: «Пошли меня». Бог, обращаясь к Исайе, ободрял принять его призыв на служение, присоединившись к небесному воинству. Поскольку Кольер отзывается на цитату, прозвучавшую из уст товарища, он, следовательно, знает, о чем дальше идет речь в Писании. А далее пророк вопрошает: «Надолго ли, Господи?» – и Господь отвечает, что до тех пор, пока, мол, не совершится над ними (иудеями) суд Мой, и земля

3. Напрашивается цитата из стихов Константина Симонова: «Сколько раз увидишь его, столько раз его и убей!»

4. Продолжая сравнение, можно вспомнить фильм израильского режиссера Самуэля Маоза «Ливан» (2009) – хронику гибели замурованных в танке молодых ребят, обеспечивавших огневое прикрытие малочисленного штурмового отряда.

5. Дубляж всегда ведет к потерям, а то и к искажениям. «Святоша» звучит однозначно, рисуя некую монашеского поведения фигуру. На самом деле не так. Бойда Свона называют Bible, то есть он – Ходячая Библия, библеист, знаток (и, возможно, толкователь) Священного Писания, которое для него не догма, а предмет для размышлений, и одновременно он – наводчик пушечной установки, выбирающий цель для убийства. Совсем не прозвучало в дублированной версии прозвище командира, которое действительно сложно передать на русский: Wardaddy, и которое содержит в себе главную характеристику этого человека.

эта совсем не опустеет. Картина опустевших городов и домов, оставшихся без людей, соответствует времени изгнания иудейского народа и аллегорически напоминает о той войне, которая идет сейчас, в 40-х годах XX века, и после великого опустошения уцелевшие корни дадут новые побеги.

Поскольку в финале на стратегически важном перекрестке пятеро американских солдат сражаются против озверевшего от отчаяния целого батальона немцев, военный фильм выходит на мифологический уровень, заставляющий вспомнить триста спартанцев у Фермопильского ущелья. Нацисты, которых камера Романа Васьянова никогда не показывает крупным планом, только на общем, предстают темной угрожающей массой; американцы, одетые даже не в форму, а в рабочую робу, делают свое дело в духе протестантской этики, ставящей на первое место труд, и вслед за командиром повторяют: «Это лучшая работа в моей жизни».

Действие фильма разворачивается в течение всего одного дня в апреле 1945 года, когда война была уже почти закончена, но ожесточенное сопротивление нацистов-фанатиков еще не сломлено. Последний приказ, который получил в тот день экипаж «Шермана», – удержать важный для передислокации американских войск перекресток, сразившись с заведомо гораздо более мощным противником.

Оператор Роман Васьянов не только эффектно снял боевые сцены; его тонко рассчитанный световой тайминг служит выразительным символическим средством повествования, соответствующим многословному словесному комментарию: яркий день вступает в сгущающиеся над экипажем сумерки и уходит в беспросветную ночь. Именно Васьянов, которого после успешной работы в «Стилягах» пригласили в Голливуд, представил «Ярость» в Москве. Ему, за два года успевшему снять в США уже четыре большие картины, американские продюсеры поручили снимать уже не просто большое кино, а то, что у нас называется «национальным проектом». На мой взгляд, хоть русские в этом фильме на экране не присутствуют и речи о них нет, все равно это современная маленькая «встреча на Эльбе», которая вносит весомый вклад в то, чтобы мы снова стали союзниками. ◆

Лидия Кузьмина

ЭКСПЕРИМЕНТ НОМЕР ДВА

«Горько-2»
Авторы сценария Алексей Казаков, Жора Крыжовников
Режиссер Жора Крыжовников
Оператор Дмитрий Грибанов
Художник Сергей Иванов
В ролях: Ян Цапник, Юлия Александрова, Егор Корешков, Елена Валюшкина, Василий Кортуков, Юлия Стадник, Сергей Лавыгин, Александр Робак, Александр Паль, Сергей Светлаков и другие
Кинокомпания «Базелевс», кинокомпания «Лунапарк» при поддержке Фонда кино
Россия
2014

Жанр комедии сегодня преимущественно толкают вперед люди, пришедшие с телевидения. Они отлично умеют извлекать шутки из ежедневной рутины жизни, превращая их в юмористический скетч, и потому могут окутать нашу повседневную действительность иронией, воплощая одно из базовых свойств удачного комедийного фильма. Другое дело, что с освоением специфики художественного кино у телевизионщиков есть сложности: большому экрану нужны другая драматургия и герои и смысл, отличный от житейской мудрости типа «милые бранятся – только тешатся».

Постановщик комедийной программы «Большая разница» Андрей Першин в прошлом году под именем Жоры Крыжовникова дебютировал на широком экране «народной» комедией «Горько!» и продемонстрировал, что его ви́дение развлекательного фильма с форматом телешоу не совпадает. На экране пела и плясала свадьба – два геленджикских семейства с разным социальным статусом праздновали бракосочетание своих детей. Картина была стилизована под хоум-видео, отличалась ошеломляющим количеством гэгов, неровным стилем и приятной безыскусностью. Безыскусность при ближайшем рассмотрении в ней обманчива. Псевдолюбительская съемка использовалась точно, открывая простор для потока жизни со всеми ее сложностями, а все разухабистое гулянье держала корректная

психологическая подоплека – фильм повествовал о привязанности родителей и детей и, вообще говоря, о теплых свойствах человеческой натуры. Дебют собрал внушительную кассу, заняв в целом пятое место среди российских комедий по своей прибыльности. Сразу было понятно, что двум геленджикским семействам суждена последующая экранная жизнь.

«Горько-2» режиссер сделал – или, во всяком случае, попытался сделать – острее, драматичнее, темнее. Сюжет предложен слегка макабрический. Отчим невесты Борис Иванович (Ян Цапник), заняв денег на бизнес, в нем не преуспел да и денег не отдал. Посему разорившийся бизнесмен сначала потерял жилье и переехал (с жеманной супругой вместе) в дом к родителям жениха, а потом и вовсе решил отойти в мир иной. То есть пустить слух, что атака кредиторов удалась (машину Бориса Ивановича действительно обстреляли на дороге, но он остался цел), и исчезнуть на время – а там все и образуется. Предстоит всего-то ничего: двум семействам пару дней до похорон провести в скорби и мрачных приготовлениях, а ему самому скрепя сердце полежать на месте покойника.

Герои все хорошо знакомы по предыдущему фильму. Рома (Егор Корешков) и Наташа (Юлия Александрова) – современные молодые люди с офисной работой; их свадьбу праздновали в первой части «Горько!», и теперь они молодые супруги. Борис Иванович, бывший десантник и нечистый на руку работник мэрии, переживает описанные выше трудности, но, как видим, готов их преодолеть. Мама Наташи Татьяна (Елена Валюшкина) воображает себя гранд-дамой, отчего носит шляпки и не расстается с люстрой. Родители Ромы – люди простые. Мама (Юлия Стадник) – колоритный типаж необъятной блондинки среднего возраста. Образ папы ироничный режиссер взял из комиксов: Евгений Геннадьевич (Василий Кортуков) не снимает темных очков, весьма украшая экран своим выразительным контрастным силуэтом, говорит мало и увлекается художественным изготовлением блесен. У Ромы есть также брат-уголовник Лёха (Александр Паль), который как раз вернулся с пятнадцатисуточной отсидки, чтоб побузить на семейном мероприятии, а также другой брат – семейный оператор Дима (Сергей Габриэлян-младший). По легенде авторов, именно Дима создал предыдущий фильм, как бы домашнее видео работы подвыпившего любителя. На этот раз герой быстро стушевался, появившись пару раз в начале картины – очевидно, последовал совету Бориса Ивановича «купить штатив», – и мигом обратился в профессионала, элегантно снявшего симпатичные домики Геленджика, панорамы курорта, античные развалины в окрестностях и все прочие виды картины.

Открывается фильм общим завтраком в рыбацкой хате у родителей Ромы, но скоро бывший десантник уезжает и попадает под обстрел. Через пять минут экранного времени оба семейства уже сгрудились у гроба во дворе дома, тренируясь в изображении скорби по «усопшему».

Разумеется, комедийный потенциал заключается в том, что «покойнику» совершенно не дают полежать спокойно. Тихую церемонию, когда все свои, беспрестанно нарушают всякие пришлые скорбящие люди, а кое-кто и присоединяется к двум семействам, чтобы быть с ними «до самого конца». Ситуация становится еще хуже, когда прибывает друг и сослуживец Бориса Ивановича Витя Каравай (Александр Робак). Он окружит героев заботой и вниманием, не оставит «трагически погибшего» товарища ни на минуту и займется организацией пышных похорон. И место найдено: красивый курган в прибрежной степи. Вид на море. Живописная гора камней сверху – как у древних скифов. Торжественнейшее погребение с военными почестями и широкими поминками на природе – с хором, песнями, плясками, прощальными тостами и Светлаковым в качестве приглашенного гостя. И, похоже, объявленных торжеств «скорбящим» не избежать: то ли враги-кредиторы не дремлют, то ли неприятности преследуют героев, но в дом являются судебные приставы, утверждающие, что более он хозяевам не принадлежит. И до выяснения всех обстоятельств семейства со своей ношей пускаются в путь – домой к Вите, превращаясь в нелепую похоронную процессию на фоне курортного Геленджика…

Учитывая, что смерть здесь всего лишь розыгрыш, отчасти и эта картина создана как аттракцион народного гулянья, и для любителей такого зрелища приготовлены кое-какие задушевно-комические проявления солидарности в беде и радости, от пьяных всхлипов «горе-то какое» до изъявлений чувств на сцене в стиле караоке. А путешествия живого трупа открывают еще одну черту национальной жизни, чреватую массой комических ситуаций: к абсурдности бытия нашим людям не привыкать. Перед лицом живой фантастики рядовые жители города невозмутимы, как Бастер Китон. Никого не удивляют покойники, которые выскакивают из гроба, чтобы ринуться к бревенчатому туалету. Продавцы на рынке отпускают пиво гражданам в противогазе, каске и красной накидке (не выдержав заключения в гробу, Борис Иванович замаскировался и вышел прогуляться). Путешествие кортежа с «усопшим» через пляж притягивает любопытствующие взгляды, но не вызывает никаких необычных реакций, разве что привычные бытовые ссоры: «Женщина!!! Вы поставили гроб на мое полотенце!»

Между тем уже и первый фильм, несмотря на самоигральный сюжет про свадьбу, не был лишь набором шуток и даже просто популярным зрелищем на тему о том, что мы все, в сущности, хорошие и добрые люди, слегка замученные бытом. Для простого формата в нем было чуть больше психологии, чуть больше метафизики. Народное гулянье иногда читалось как забытье, обреченная попытка стряхнуть обыденность и тяжесть не слишком счастливой жизни. Невзначай канву сюжета перебивали атмосферные эпизоды, которые автору очень удаются: в эти минуты понятно, как много происходит, когда ничего не происходит. «Говорящей тишиной» запоминалась, скажем, сцена, когда рассорившиеся Рома и Наташа просто сидели по разным углам

«Горько-2»

пирса, или минута истины для Бориса Ивановича, когда тот осознавал, каким старомодным он кажется младшему поколению со своим ресторанным гуляньем с казачьим хором и тамадой.

Так и здесь. Порой в суете персонажи останавливаются, и за шкуркой молчания или ничегонеделания чувствуется частная, интимная жизнь – как в эпизоде, когда семейства добрались до Витиной виллы и устроились кто где, поддавшись расслабленному настроению; второй план подспудных эмоций создают музыка, элегантная камера, актерское настроение. Причем и в первой картине такие моменты не были лишь одинокими находками в хаосе комедийных ситуаций; должный объем действу придавала ручная съемка – герои со своими уходящими в глубь натуры эмоциями как бы были погружены в зыбкий поток жизни. Своя «рамка вечности» есть и в «Горько-2», однако ж просто жизнь, скорее, обратилась в картину мироздания. Макабр ввел в фильм атмосферу сказки и потустороннего и вместе с ними эпический настрой и метафоричность. Не напрасно экстерьеры картины порой напоминают декорации античной драмы, а сами бестолковые передвижения персонажей откровенно превращаются в знак пути: герои в своих скитаниях путешествуют то по нетронутой цивилизацией степи, то по древним развалинам, и всё идут и идут, нелепые, уставшие, на фоне вечных пейзажей...

Трудно сказать, насколько осознанно режиссер пользуется своими способностями извлекать трансцендентное из атмосферы, там и сям освобождая свою народную комедию из пут бытового юмора. Хотя, вообще говоря, нет никаких сомнений, что именно сложные для развлекательного фильма задачи пытался втиснуть режиссер в комедийное действо. В частности, в своем стремлении открыть человеческую натуру авторы обратились к острому психологическому конфликту.

Не раскрывая всех перипетий криминальной интриги, нужно сказать, что добродушный Витя оказался не так уж прост и планы своего бывшего начальника он просчитал еще до того, как тот сам сообразил, как выйти из игры. Проницательный и честный, как герой сказок и боевиков, Витя до поры до времени просто позволяет ломать комедию всем окружающим. Дает возможность понять, что лжепохороны – не план спасения, а очередная афера Бориса Ивановича, часть его большого обмана. В кульминационной сцене разоблачения мошенника авторы выставляют напоказ один современный человеческий тип: не то чтобы подлого, а вороватого, нещепетильного товарища, нажившего себе скромное состояние на городском бюджете. Узнаваемого героя нашего времени. Действительно, возникают актуальные этические акценты: какого все же маленького масштаба люди стали казаться нормальными… И актеры в этот момент хороши, и картина тянется к трагикомедии и волнующей стихии морального выбора.

Другое дело, что, отыграв эту сцену и завершив интригу, исполнители вновь превращаются в уютных персонажей и все возвращается на круги своя. Хата на окраине Геленджика – как в начале. Безобидный, в сущности, экс-десантник сидит, свесив ножки, продолжаются семейные распри… Сюжет «с психологией», занимающий львиную долю времени и стоивший многих усилий авторам, по-видимому, не срабатывает. Сколь бы ни было креативности и решительности у режиссера, трудно объяснить в рамках формата головокружительные превращения Бориса Ивановича из мирного обывателя в отъявленного злодея и обратно, как трудно играть тут Шекспира, а тут – «Санта-Барбару». В основу франшизы были положены некие базовые принципы: идея о человечности под покровом житейских проблем, и герои придуманы аккуратно – все симпатичные люди, хоть и не без недостатков, и с ними удобно и приятно встречаться из сезона в сезон. Это гарантирует от потрясений: типаж не может быть разрушен и не случится ничего такого, после чего наступит катарсис и герои изменятся навсегда.

Автор, правда, изящно вышел из положения, закончив фильм на атмосферной ноте. Герои, бросив надоевшего Бориса Ивановича в хате, отправляются на пляж, к морю и солнцу, и прекрасно снятые минуты отдыха с искрящейся водой, простором и эмоциями на лицах микшируют и растворяют многое, включая неловкости драматургии. Они и запоминаются в «сухом остатке». Так что, конечно, «Горько-2», как и просто «Горько!», носит характер креативного эксперимента, где автор вступил в бой, чтобы там уж посмотреть, что получится, и услугам критиков и недоброжелателей любезно предоставлены сплошные ухабы стиля и смысла. Фильм, однако, свободно сообщается с самой жизнью, лишен четкой грани между типажом и живым характером, между внешностью и скрытым смыслом, и за дежурной шуткой в нем всегда может стоять что-то еще. И значит, сидя в зрительном зале, ты не почувствуешь себя обманутым излишней простотой представленного на экране мира. ◆

Катерина Тарханова

НЕРВОВ НЕ ХВАТАЕТ

«Больница Никербокер»
The Knick
Авторы сценария Джек Эмиел, Майкл Беглер, Стивен Кац
Режиссер Стивен Содерберг
Оператор Стивен Содерберг
Художники Хоуард Каммингс, Генри Данн, Эллен Миройник
Композитор Клифф Мартинес
В ролях: Клайв Оуэн, Андре Холланд, Джереми Бобб, Джульет Райленс, Ив Хьюсон, Майкл Ангарано, Кэра Сеймур, Эрик Джонсон, Крис Салливан, Майя Кэзан и другие
Anonymous Content
США
2014–...

Телесериалы худшего толка в виде бесконечного рулона туалетной бумаги с рисуночком – от «Просто Марии» до «Санта-Барбары» – народонаселение планеты предпочитает смотреть в эпохи просперити, когда прогноз оптимистичен и на душе спокойно. А вот когда все плохо, когда системный кризис от Бомбея до Лондона, даже самые простые люди вдруг срочно хотят сложного искусства, хотят вникнуть в ту правду, которую на покое не любят, потому что она – вышестоящая. Вникнуть в вышестоящую чужую нервотрепку, видимо, значит снять с себя ответственность за бесцельно прожитые годы «Рабыни Изауры» и «Династии». Так все и чередуется: Моисей всех выведет, пока Акела не промахнется.

«Больница Никербокер» выводит сериальное производство на новый уровень качества, а точнее, в другую понятийную среду, назад к былым «многосерийным телевизионным художественным фильмам». Не слишком поднаторевший зритель сравнивает фильм с «Доктором Хаусом» и другими недавними качественными «медицинскими» сериалами – это ведь целая отрасль на мировом ТВ. Однако Стивен Содерберг такого не снимал, несмотря на многие сходства с форматом. Вроде бы в каждой из десяти серий первого сезона два-три законченных «вертикальных» сюжета: то предлежание плода, то нелегальный аборт, еще сифилис, брюшной тиф,

раздробленные ноги, менингит, грыжа, трепанация черепа, кесарево сечение, гиперплазия селезенки, опухоль мозга. Вроде бы «горизонтальный» сюжет, как положено, включает в себя нескольких сотрудников больницы во главе с гениальным доктором Тэкери (Клайв Оуэн) и с их усугубленной личной жизнью. Вроде бы все понятно: нам в красках описывают зарождение современной медицины на американском примере начала XX века. Так же в пресловутой «Игре престолов» нам описывали зарождение государства в рамках средневекового фэнтези.

Но вообще-то совсем ничего не понятно. Потому что привычный формат Содербергом тщательно и целенаправленно разрушен. Он снял целый сезон как роман, причем стилизованный под романы давней поры критического реализма – в духе Драйзера и Харди. Зритель, насмотревшийся сериалов, видит только, как «все со всеми спят», ржет над кое-чьей наркотической зависимостью, привычно реагирует на «расизм», «коррупцию», «миграцию», потирает ручки над «кровавостью» и совершенно не замечает, что ему рассказывают вовсе не о зарождении медицины, а о всей современной жизни, только в декорациях столетней давности, так как «большое видится на расстоянье». Лишь постепенно он чувствует, что «ничего не изменилось», хотя это уловка фильма. Пусть мы не жили в 1900 году, но тогда еще не случилось ни двух мировых войн, ни распада империй, ни восстания масс, ни превращения сословного общества в общество потребления. Люди съезжались в Америку за «мечтой», граф Лев Толстой еще не умер, Дитрих Бонхёффер еще не родился, чтобы в концлагере написать «теорию мертвого бога». Сам Тэкери на похоронах д-ра Кристиансена в первой серии заявляет, что «не потерял надежду» и «наши возможности безграничны». То есть в 1900 году все было не совсем так, как в фильме, а он еще изо всех сил затирает свою уловку, досконально воспроизводя все материи той поры, от белых мужских ботинок и женских шляпок с перьями до быта, мебели, архитектуры, манер и ритуалов.

Даже цельность стилизации, как бы самодостаточная без сюжета, наводит на мысль о цельности как таковой. Но десятисерийный (на данный момент) сюжет тоже не оставляет надежды любителям сериальных форматов (особенно если учесть, что Содерберг сам не только все срежиссировал, но был оператором, монтажером, а также одним из исполнительных продюсеров – и останется таковым во втором сезоне). Первая же серия совмещает вещи несовместные – драму (гибель женщины и ее новорожденного младенца), сатиру (конкуренция конных карет «Скорой помощи» за выгодных больных), эксцентрику (хладнокровное самоубийство главврача после тринадцатой подряд неудачной операции), производственный конфликт (непрочищенный дренаж в брюшной полости), зародыш любовного треугольника (сестра Элкинс, Тэкери и доктор Чикеринг), и каждая нота в дальнейшем пройдет через все возможные регистры. Но это только кажется, что в начале дается краткая полная экспозиция полифонической пьесы. Нет, и в дальнейшем юмор, и черный юмор, и жестокость,

и сентиментальность, и деловитость, и отчаяние будут все время чередоваться, быстро и скачкообразно. И ничто не будет главным – ни герой, ни хроника одной больницы, ни семейные саги, ни социальная проблематика. Проблема доктора Эдвардса и Корнелии гораздо более личная, нежели социальная (будучи эмансипированной дочерью обедневшего хозяина больницы и невестой наследника богатого кредитора отца, она спит с чернокожим доктором и готова оставить ребенка, но какого цвета он родится? – все связано в «тугой узел»). В фильме запретов нет, ничто не разжевывается и не уходит на второй план в качестве фона. Не надо Содербергу никакого фона, он все десять серий поддерживает идею, что каждый миг – новая экспозиция, «мир впервые».

В таком случае не дело пересказывать сюжет, как это было бы уместно с каким-нибудь двадцатилетней давности сериалом «Доктор Куин, женщина-врач». Там вроде бы тоже первые шаги женщины на медицинском поприще, первые попытки лечить по-человечески, ломая обскурантизм. Но там была именно беззубая история, сводимая к феминизму, в сухом остатке – к дамскому роману. А «Ник» (The Knick в оригинале) наконец имеет настоящий романный сюжет кино (может быть, самый настоящий для Содерберга, в кино до сих пор нас хронически развлекавшего – за исключением «Че»). Он мог бы на ту пору быть и про первых авиаторов, первые автомобили и первых квантовых теоретиков, но разложен на внедрение рентгена и эпидуральной анестезии, обновление хирургического инструментария и дискуссии о группах крови – просто потому, что это максимально близко к телу, к самому человеческому существу и его выживанию. И практически каждый случай «тогдашней» медицины должен шокировать «сегодняшнюю». Чего стоит реплика врача в психушке: «Если у нее помутнение рассудка, надо удалить все зубы. Если не поможет, подумаем о миндалинах и аденоидах, ну а дальше уж об удалении толстой кишки… Мои коллеги все еще живут в средневековье» (все зубы удалили жене доктора Гэллинджера, чья маленькая дочка умерла от менингита, а жена потом из лучших побуждений удушила приемную девочку, которую муж с помощью сестры Хэрриет взял из приюта).

Но и это, и бывшая любовь Тэкери с проваленным носом, зараженная мужем сифилисом и после операции бродящая по городу с поднятой рукой, пришитой к лицу, пока кожа с руки к носу не прирастет, – это снова эксцентрика, черный юмор с серьезным выражением лица. И шокирует он только пташек «Рабыни Изауры», инфантильных и слабонервных, уверенных, что жизнь берется из телевизора, как новости – из светской хроники, а творог – из ватрушек. Что все щипцы и скальпели должны быть эмалированными, все операции – проводиться за закрытыми дверями, в крайнем случае за ширмой, что ребенка тебе покажут в компьютере на УЗИ, а потом уже сразу живым после кесарева с наркозом. И никакого дерьма, вытекающего из катетера в кишечнике твоего мужа, попавшего под трамвай, ты никогда не

«Больница Никербокер»

унюхаешь. Не говоря уж о виде крови. Хотя, если вдуматься, намного ли «современная» медицина, оснащенная ЭКГ, КТ, МРТ, лапароскопами и барокамерами, стала меньшей загадкой для самой себя? Любые приборы создаются людьми, исходящими из того, что они уже знают, и с целями, поставленными ими же. Но знают-то они по-прежнему не всё и на своих глянцевых приборах видят лишь то, что хотят увидеть. Это снова замкнутый круг: либо умрешь, либо выживешь. А если сегодняшних потребителей-чистоплюев с полным набором моющих средств и туалетных утят пустить в операционную, где, как Тэкери, снова делают усечение грыжи или трепанацию черепа, – найдется не так уж много отличий.

Поэтому большая часть «медицинских» диалогов: «Есть задумка: оставить череп открытым, любопытно». – «Я придерживаюсь остеопластики, противоположного метода, но с удовольствием посмотрю на вас» или «Главного хирурга нет, его предшественник застрелился, а со скальпелем остался только негр» – демонстрирует лишь остроумие как имманентное свойство медиков. Сегодня оно такое же, как вчера, потому что, когда ты занят реальным делом, без юмора не обойдешься. Причем во всей жизни не обойдешься, в каждой серии масса перлов: «Всегда думал, что главные языки для врачей – латынь и греческий,

«Больница Никербокер»

а оказалось, на практике идиш важнее», «Раньше ирландцы копали могилы, ныне одни поляки» (волна безработной польской эмиграции, на очереди – русская: одна из покойниц – вновь приплывшая русская девушка, попытавшаяся сама сделать себе аборт). И рядом – нехватка человеческих трупов для экспериментов, и работать приходится со свиньями. Рядом – китайский квартал, подпольная негритянская клиника, «белые» трущобы с нищими детьми, которые с полпинка окрысятся на негров и устроят погром. Рядом – настоящие крысиные бои. И все это чисто визуально помещено как бы в одну сферу. В банку с тараканами, где сегодня все ровно то же самое и напирает со страшной силой, чей темпоритм и сформулирован в монтаже (прокалываясь по сравнению с ритмом жизни 1900 года). И те, кто все же занят реальным делом, заняты им как раз в этих антисанитарных условиях. Им не спрятаться на приемах у нью-йоркского бомонда, он и сам недавно оттуда же. А санинспектор – ворюга.

Вроде фильм легче всего сравнить с «Бандами Нью-Йорка» Скорсезе, но тот занимался чистой высокопрофессиональной стилизацией. За стилизацией Содерберга стоит тот сегодняшний день, когда покойный Алексей Балабанов снимает фильм «Морфий» по сценарию к тому моменту уже покойного Сергея Бодрова-младшего, и разница между ними только в названии зелья – морфий или кокаин. Причем если Бодров и Балабанов сводили порок из «Записок юного врача» к ужасам войны и революции 17-го года, то Содербергу даже этого давно не требуется. Все плохо. Если ты пытаешься что-то делать – трахеотомию, как Леонид Бичевин, или резекцию грыжи, как Андре Холланд (доктор Эдвардс), – без того или иного порока никак не обойтись.

Иначе просто не выдержать. И если черному молоденькому Эдвардсу достаточно связи с белой подругой детства, после которой он отказался делать ей аборт, что неподло лишь с точки зрения вечности, а в жизни является перекладыванием ответственности на сестру Хэрриет, то Тэкери, каждый день терпящему очередную смерть и все еще утешающему вдову доктора Кристиансена, все еще выставляющему вон афериста с «целительным бальзамом вашего имени», кокаин сам бог прописал. Мы слишком привыкли сейчас к стерильности, борьбе за трезвость и против курения, здоровому образу жизни и спорту – но только при условии, что тогда не придется ни за что отвечать: ни за свою жизнь, ни тем более за чужую. Но разве сработают стерильность и чистоплюйство, когда нужно хоть что-то на себя брать? Сил-то у всех, в общем, поровну, только некоторые их тратят.

И вот «Больница Никербокер» всем своим строем объясняет, что да, есть те, на ком держится мир, и это даже не только Клайв Оуэн. Это вообще все «порочные» деятели, просто тому не повезло ни с умом и талантом, ни с дефицитом кокаина и он должен брать на себя чуть больше, чем коллеги. Поэтому сестра Элкинс после его позорного воровского провала идет и ворует зелье в соседней немецкой клинике. Поэтому ничего, кроме презрения, не вызывает мафия во всех ее видах – от хитрого Бэрроу до прожженного Банки Коллиера. Ничего, кроме презрения, не вызывает бомонд и прочие нищеброды. Но, словно музыка, в конце седьмой серии благодаря больнице происходит спасение негров от бешеной толпы. Всех спасли. А ведь чтобы столько сил тратить, ими надо где-то запасаться.

В сериале все курят – папиросы или опиум, об алкоголе вообще вопрос не стоит, с наркотиками сложнее, но они тоже не являются чем-то страшным (юмор укола между ног публика оценила). Но Содерберг вовсе не пропагандист порока. Он просто против иллюзий, что можно быть живым и здоровым. Пока вы занимаетесь своим фитнесом, бизнесом и «семейными ценностями», в каждый данный момент уверенные в завтрашнем дне, те, кто ни в чем не уверен и занимается делом, тоже должны как-то выживать. И даже если благодаря этому «выживанию» у них случаются белочка, цирроз, рак легких, полный крах личной жизни и психушка, то не вам судить. Или тогда вы все берите хоть что-то на себя. Вперед и с песней.

Современность не коррелирует идеалы и дело, вообще не оставляет места святости. Подпольные аборты в сериале делает католическая монашка. Скажите ей спасибо и ждите второй сезон. ◆

Сергей Анашкин

МАРШРУТ БЕСПРИЮТНЫХ

«Переезд»
Көч
Автор сценария, режиссер
Марат Сарулу
Оператор Борис Трошев
Композитор Александр Юртаев
В ролях: Сагындык Макекадыров, Перизат Эрманбаева, Айназик Дамирбекова и другие
Киностудия «Киргизфильм», кинокомпания «Мандала»
Киргизия
2014

Фильм длится почти три часа. Ритм его неторопliв, подобен неспешному току воды. Проточные воды – один из визуальных рефренов картины. Неоднозначный образ: и символ поступательного движения, и знак предела. Стык суши и водной глади маркирует границу возможностей, пешеходу дальше дороги нет. По течению плывут. В пучине – от житейских проблем, от удушающей безнадеги – ищут спасения самоубийцы.

История, рассказанная в картине, напоминает типовые сюжеты неореалистических драм. Женщина вызывает в город престарелого отца и малолетнюю дочку. Не зная еще, что все сбережения прогорели, а квартиру за неуплату процентов реквизирует банк. Деревенский дом продан. Семейство ютится в убогой времянке, в вагончике у железнодорожного тупика. Мать вместе с дочкой обходит округу, навещая дома родственников, ближних и дальних. Никто из них не соглашается приютить ребенка даже на краткий срок. Сами едва сводят концы с концами. Итог мытарств далек от благодушного хэппи энда: малышка попадает в детский дом, дедушка – в дом престарелых, женщина вынуждена уехать на заработки в Россию. Обыкновенная, заурядная даже, история. Необычен тон, нестандартен способ изложения материала.

Герои картины – сверхтипичные персонажи, учетные единицы правозащитных сводок. Женщина, старик и дитя. Вехи перемещений в сюжетном пространстве также отнюдь не случайны: родная хибара – временное пристанище – казенная крыша над головой. Знаковые объекты. Медитативный ритм, неспешность повествования скрадывают аффекты, но не отменяют нутряного трагизма обыденной – в сущности – ситуации. Утрата дома, разрыв с привычным укладом – всегда беда.

Несколько лет назад Марат Сарулу подарил мне альбом избранных фотографий Шайло Джекшенбаева («Опыт тишины», Бишкек, 2006), где преобладали пейзажные снимки. Он сам издал эту книгу, сам написал вступительное эссе. В аскетизме самодостаточных ландшафтов режиссер находил «бессодержательное значение» – оно «растворяется в статичной атмосфере кадра, поглощая его общим настроением», порождая особый «хронотоп безмолвия», когда «время переходит в пространство». Его завораживали «едва заметные, ускользающие переходы» природных состояний. Городская среда в такой системе координат «принципиально анонимна и неузнаваема». Для того «чтобы войти в единый резонанс с потаенным духом места», необходимо «чуткое восприятие и безмолвие ума». Читаешь и удивляешься: в трактовке чужих работ отчетливо проступает собственный режиссерский замысел, образ пока что не снятого фильма.

Марат Сарулу никогда не был прилежным бытописателем, приверженцем нарочитого гиперреализма. Он делал метафорическое кино, где *игра в достоверность* была лишь одной из режиссерских уловок – в ряду прочих условностей. Работала специфическая система умолчаний. Сохранялась логика человеческих отношений (она-то прежде всего и заботила автора), но отметался натурализм – в деталях и мотивировках. Редукции подвергались *излишества* – досужие бытовые подробности, несущественные приметы скоротечного времени.

В «Переезде» обозначился стилевой дрейф от формального жизнеподобия к чистой абстракции. Режиссер и оператор-постановщик (Борис Трошев, один из ведущих представителей нового казахского кино) стремились достичь предельного обобщения. Кадр строится так, что дома – и сельские хибары, и городские многоэтажки – выглядят минималистским *конструктором*, воплощением элементарных форм. Жилые пространства нейтральны, освобождены от пятен декора (что отвлекают глаз). Сведены к наглядным – кубистическим – объемам. Архитектура *обнуляется* до геометрии.

В колористической гамме господствуют холодные тона. Крупные планы редки. Преобладание средних и общих планов отъединяет персонажей от наблюдателя – мы видим фигуры издали, со стороны. Съемка нередко ведется через дверной проем или через квадрат окна: личное пространство строго очерчено, фигура вписана в раму, субъект «закавычен», заключен в багет (не столько *герой*, сколько *объект созерцания – формальная* ось композиции кадра).

«Переезд»

Намеренно нивелируются приметы азиатской экзотики, стирается этнический антураж. Юрты появляются в кадре только однажды: поезд, в котором едут дедушка с внучкой, проносится мимо вереницы одинаковых полусфер. Режиссер выбирает техногенные пейзажи: окрестности гидростанции, железнодорожный тупик, городские задворки, сквозной пустырь, где за стебли травы цепляются пластиковые пакеты. И натура и интерьеры источают *метафизический хлад* (как на хрестоматийных полотнах Джорджо де Кирико). Комнаты не обжиты, ландшафты безлюдны. Скорее всего, съемки велись в самый ранний утренний час. Среда обезличена, индифферентна по отношению к человеческим существам.

На этом условном фоне отчетливей проступают живые черты основных персонажей картины. Бытовая среда обрисована скупо. Но комплекс насущных проблем современного Кыргызстана несложно реконструировать – стоит лишь вникнуть в соподчиненность поступков, распознать *социальную обусловленность* сценарных коллизий.

Хибара, где жили дедушка с внучкой, продана за гроши. В поселке при ветшающей гидростанции достойной работы нет. Люди трудоспособного возраста маются от безденежья. Одни покидают родной кров, ищут удачи в больших городах. Другие, махнув на себя рукой, лечат депрессию алкоголем.

Дочь старика работает посудомойкой в Бишкеке (в кадре снова вода – настырная струйка из крана). Разведена, отношения с бывшим мужем безнадежно испорчены. Их разлад усугублен нетерпимостью новой супруги. Интернациональный сюжет. Местная специфика в разъединении двух разнополых чад. Мальчик остается с отцом,

«Переезд»

о девочке обязана заботиться мать. Так – в распределении родительских обязательств – проявляют себя этнические, конфессиональные и гендерные стереотипы, пережитки норм патриархального общества.

К участию в финансовых авантюрах *безмужнюю* мать толкает вовсе не алчность – мечта о скромном достатке, об уютном благополучии для своей *малой* семьи (для которой она – глава и опора). Доверяет все накопления надежному – с виду – мужчине. Проходимец без зазрения совести идет на обман и подлог – за одиночку некому заступиться.

На периферии сюжета, среди вторящих персонажей мелькают люди других национальностей, представители *сопутствующих* культур (*образы* геополитических полюсов, центров силы и притяжения для народов Центральной Азии). Этнический русский – сверстник киргизского старика – простодушен и добросердечен. Сочувствует бедам соседей. Дарит девочке – на память о покинутом доме – декоративную рыбку (в пузатой стеклянной банке из-под огурцов). Повар, выходец из Китая, что верховодит в придорожном кафе, холоден и заносчив. Не считает ровней посудомоек, третирует местных женщин – *подвластных* ему работяг.

Основные герои картины – старик, женщина и дитя – демонстрируют три способа адаптации к кризисной ситуации, к неблагоприятным условиям, к агрессивному напору среды. Дед, человек советской закваски, безропотно подчиняется диктату судьбы. Приемлет житейский удел с тихим смирением фаталиста. Мать (женщина детородного возраста) – персонаж страдающий, но отнюдь не пассивный. Стоически сносит невзгоды, пытается в меру сил противодействовать прессингу обстоятельств. Сдерживает эмоции. Но скупость

в проявлении чувств не тождественна апатии и бесчувствию. Аффекты все равно находят выход вовне. Выплеск отчаяния – в спонтанной попытке самоубийства. Героиня, будто сомнамбула, входит в проточные воды, погружаясь в холодную влагу по грудь. Ситуация разрешается относительно благополучно. Дочь и отца удается пристроить в казенные заведения. Есть крыша над головой, есть гарантированный прокорм. Но на пороге приюта женщина внезапно теряет сознание – эмоционально истощена.

Девочка до поры ведет себя смирно, следует, будто хвостик, за дедушкой (или за мамой), не слишком вникая в проблемы взрослых. Оказавшись в приемнике, она начинает меняться: проявляет бунтарский нрав, противится грубой унификации. В кроткой малышке пробуждается вдруг настоящий enfant terrible, «ужасный ребенок». Метафоры обезличивания красноречивы: детей стригут наголо, облачают в неказистый наряд, фасон един для мальчиков и для девчонок. Любимую рыбку маленькой героини *сливают* в общий аквариум. Особи следует раствориться в стае, личности – в массе, в совокупном множестве единиц.

Герои картины остались наедине со своими несчастьями, подмоги ждать не от кого, разве что от социальных служб. Кровные родичи безучастны к чужим проблемам. Клановая солидарность в условиях кризиса традиционного общества сходит на нет, вытесняется межличностным отчуждением: каждый отныне сам по себе. Казенные институции приходят на помощь в самый последний момент – будто бог из машины. Но гуманизм по разнарядке безличен, поточное милосердие механистично: ни сочувствия ни тепла. Печальный парадокс ситуации.

Фильм удивляет неожиданным сочетанием конкретики и абстракции. В «Переезде» дан убедительный срез социальных проблем современного Кыргызстана. И все же этот отчет о мытарствах одной несчастливой семьи лишь с оговорками можно назвать социально-критической драмой. Марат Сарулу сделал метафизическое кино. Куда больше, чем бытовая история, автора увлекал *экзистенциальный* сюжет: о бесприютности человека в индифферентных пространствах.

Финальная сцена. В поздний вечерний час, когда детский дом уже погрузился в дрему, девочка выскальзывает из ворот казенного заведения. Приходит на знакомый пустырь, где совсем недавно гуляла с дедушкой. Вглядывается в сумеречную даль. Кого-то, а может, чего-то, ждет. Окрест ни души. Пластиковые пакеты разметаны по ничейным задворкам. Зажигает окна многоэтажка: ряды прямоугольников и квадратов – свет из чужих, недоступных квартир. Чередование светлых «объектов» и темных «пустот» структурирует безличный пейзаж, превращая его в *беспредметную композицию*. ◆

Владимир Лященко

ДАТЧАНИН НА ДИКОМ ЗАПАДЕ

«Спасение»
The Salvation
Авторы сценария Андерс Томас Йенсен, Кристиан Левринг
Режиссер Кристиан Левринг
Оператор Енс Шлоссер
Художники Йорген Мунк, Шанталь Картер
Композитор Каспер Виндинг
В ролях: Мадс Миккельсен, Эва Грин, Джеффри Дин Морган, Эрик Кантона, Микаэль Пешбрандт, Дуглас Хеншелл, Майкл Реймонд-Джеймс, Джонатан Прайс, Александр Арнолд, Нанна Эланд Фабриснус и другие
Danmarks Radio (DR), Det Danske Filminstitut, F.I.L.M.S., Film i Väst, Forward Films, Nordisk Film Distribution, Nordisk Film- & TV-Fond, Programme MEDIA de la Communauté Européenne, Spier Films, The Department of Trade and Industry of South Africa, TrustNordisk, Zentropa Entertainments
Дания – Великобритания – ЮАР
2014

В 1864 году Дания потерпела поражение от Пруссии и Австрии в войне за герцогства Шлезвиг и Гольштейн. «Чем не повод начать новую жизнь?» – мог подумать датский вояка Йон, перед тем как пересечь океан. Фильм Кристиана Левринга (подписант манифеста «Догма 95», режиссер четвертого из «догматических» фильмов – «Король жив») застает бывшего солдата на Диком Западе шесть лет спустя. Теперь Йона зовут Джон, с оружием в руках и при поддержке родного брата Пита (раньше, можно догадаться, был Петером) он сколотил небольшой капитал и встречает жену и сына, которых не видел со дня переселения. Как только в дилижанс к воссоединившейся семье вне согласия с заранее приобретенными билетами подсаживают парочку неприятных попутчиков, становится ясно, что новой мирной жизни не будет, а будет вестерн про месть.

Джона играет датчанин Мадс Миккельсен, Пита – швед Микаэль Пешбрандт, популярный на родине актер, зрителям остального мира известный по эпизодической роли человека-медведя Беорна в «Хоббите» Питера Джексона. Скандинавская стать обоих отлично вписывается в декорации Дикого Запада: Америка – плавильный котел, американцем может стать любой человек, умел бы обращаться с кольтом и говорить на английском. Левринг эта мысль нравится. Чтобы подчеркнуть

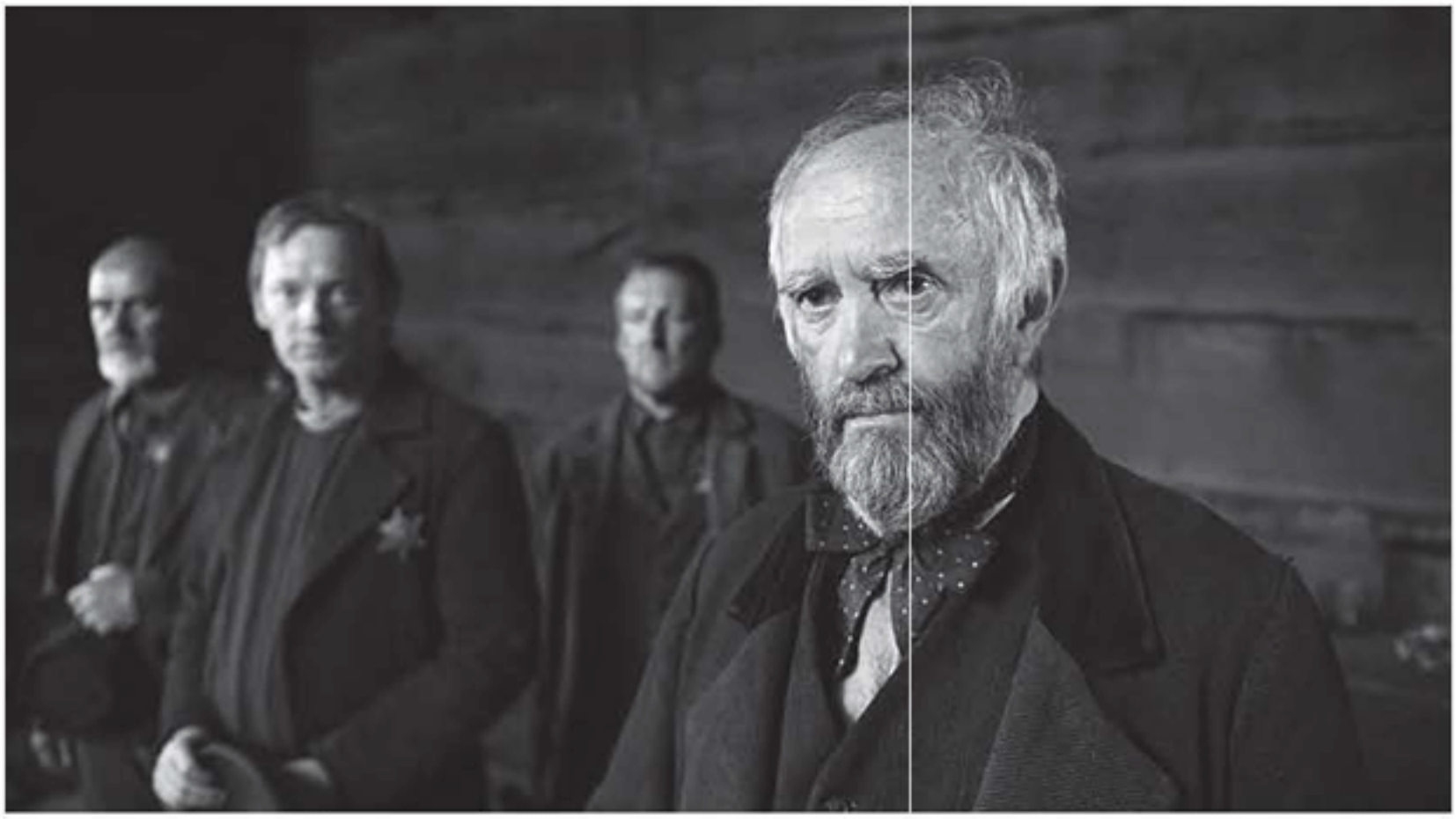
«Спасение»

ее, он сохраняет многообразие акцентов и разбавляет английский родными языками переселенцев. В речи Джона и Пита звучат северные обертоны, а меж собой они и вовсе говорят на датском. Завидев их на улице уже в статусе «разыскиваются», горожанка окликает мужа на испанском.

Герой Эрика Кантона (бывший французский футболист играет одного из помощников главного негодяя), не стесняясь, картавит и интересуется у бывшего солдата, с кем тот воевал: «С немцами? Уважаю».

Только вот, чтобы выжить здесь, нужно перестать быть тем, кем ты был раньше. Попытка вернуться в кроткий датский режим проваливается – ангелоподобным белокурым гостям из прошлой жизни не пережить даже поездку от вокзала до дома. Функциональность жены и сына – они появляются в фильме только для того, чтобы их убили, – почти анекдотична. Но разыгрывается этот анекдот в режиме хоррора: замкнутое пространство, нарастающее напряжение, уповать остается только на себя – ближний может оказаться монстром или обывателем, который предпочтет не вмешиваться в дела монстра. Ассимиляция сурова.

Впрочем, прививание национальных элементов корневому американскому жанру Левринга интересует постольку-поскольку, хоть его фильм и встраивается в небольшую новую волну европейских вестернов. Год назад в «Золоте» Томаса Арслана, представителя «берлинской школы», немцы искали в Канаде дорогу на Клондайк. Картина, в свою очередь, перекликалась с «Путем Мика» американки Келли Райхардт – величественные в простоте просторы, изматывающий путь, дегероизация путников, сильная женщина в центре. В этом году местным хитом стал австро-германский фильм Андреаса Прохаски «Темная долина» – вестерн наоборот, герой которого американец в Альпах.



«Спасение»

Расширяя географию, можно вспомнить, что и в «Джанго освобожденном» освобождение и прогрессивные воззрения приносил немец Кинг Шульц в исполнении австрийца Кристофа Вальца. В программе же Каннского кинофестиваля «Спасение» соседствовало с наследующим несколько иной традиции метафизическим вестерном аргентинца Лисандро Алонсо «Хауха». Там главным героем был еще один датский солдат, а сыграл его Вигго Мортенсен – актер, который родился в Нью-Йорке, рос в Венесуэле, Дании и Аргентине, а в кино на родном языке отца заговорил впервые.

Подобное перечисление скорее помогает определить общий контекст, чем указывает на систему координат Левринга, который, по собственному признанию, вырос на классических и спагетти-вестернах. Его «Спасение» оказывается ближе к «Местному» Томми Ли Джонса, еще одному вестерну в каннской программе этого года, в котором есть и путешествие, и женщина с оружием, и месть.

У датчанина женщину с оружием играет Эва Грин, и за ружье она берется не сразу, но предсказать подобный поворот несложно – словно желающий испепелить каждого взгляд исподлобья, вырезанный индейцами язык, оставленные ими же татуировки и шрам, пересекающий линию сомкнутых навсегда губ. Левринг тащит в картину клише за клише, не боится ни чрезмерного, ни нарочитого. Главный антагонист (Джеффри Дин Морган) здесь носит красный макинтош и хладнокровно убивает старушек, калек и прочих невинных обитателей многострадального городка, но героиня Грин по части перехлеста выигрывает у всех: она сближает происходящее с комиксом, легко представить «Спасение» перекрашенным в духе «Города грехов» и с мрачным голосом за кадром.

Герой Миккельсена вышел более сдержанным, близким к канонам: от Джона Уэйна в тех же «Искателях» до Клинта Иствуда в «долларовой трилогии» Серджо Леоне. Кто, кроме Миккельсена, мог прийти в голову, прозвучи лет пять назад: «Как насчет датского вестерна?» Этот актер уже играл роль, которая идеально воплощает дух вестерна в «Вознесении в Вальхаллу» Николаса Виндинга Рефна: бессловесный герой-одиночка без прошлого и будущего, путешествие на Запад, высадка в Новом Свете и даже столкновение с индейцами. Поместив Миккельсена в декорации Дикого Запада и вложив в его руку револьвер, Левринг лишь формализовал образ, сложившийся в «Вальхалле» и прошлогоднем «Михаэле Кольхаасе» Арно де Пальера – фильм, снятый по мотивам новеллы Генриха фон Клейста, тоже был историей о мести.

И насколько бы ни был убедителен Миккельсен, перед нами не переосмысление, но воспроизведение жанра по вольным правилам детской игры. Вместо того чтобы снять датский вестерн о Диком Западе, Левринг снял датский вестерн об американских и итало-американских вестернах, о фильмах, которые смотрел в 1960-е и 1970-е. Они так же близки, как и тогда, но реальность, стоящая за ними, судя по результату, режиссеру безразлична. Итальянцы снимали Дикий Запад на юге Испании, он снимает в Южной Африке, а значительную часть декораций достраивает в кадре при помощи компьютера. Пририсовать к южноафриканским просторам пару характерной формы скал – и вот уже все пишут про Долину памятников и «Искателей» Джона Форда.

Занятно, что хваливший «Искателей» в 1956 году критик The New York Times Босли Краузер сетовал всего на две вещи: на то, что фильм у Форда вышел больно длинный и однообразный, и на то, что режиссер позволил себе снять в павильоне слишком много сцен, которые лучше было бы снять на натуре. Подобный компромисс для участника «Догмы 95» и человека, который годами снимал рекламные ролики для BMW и Mercedes, естествен. Это не история про ревизию жанра или рефлексию о нем. Из терминов на «ре-» для оценки «Спасения» скорее подошла бы реконструкция, да и то звучит чересчур сложно.

Левринг любовно складывает детали жанра, с которым уже столько всего проделали, что подступаться к нему с серьезными намерениями можно, только имея очень веские причины. Отбросив попытки построений, просто представим следующее: датчанину дали коробку с кубиками LEGO из серии «Дикий Запад» – он собрал салун, офисы мэра и шерифа и нефтяной компании, расставил фигурки и славно порезвился. ◆

Кристиан Левринг:

«НЕ ВИЖУ СМЫСЛА СНИМАТЬ АРТХАУСНЫЙ ВЕСТЕРН»

Беседу ведет Владимир Лященко

Владимир Лященко. Как датский режиссер, участник «Догмы 95», пришел к тому, чтобы снять вестерн на английском языке?

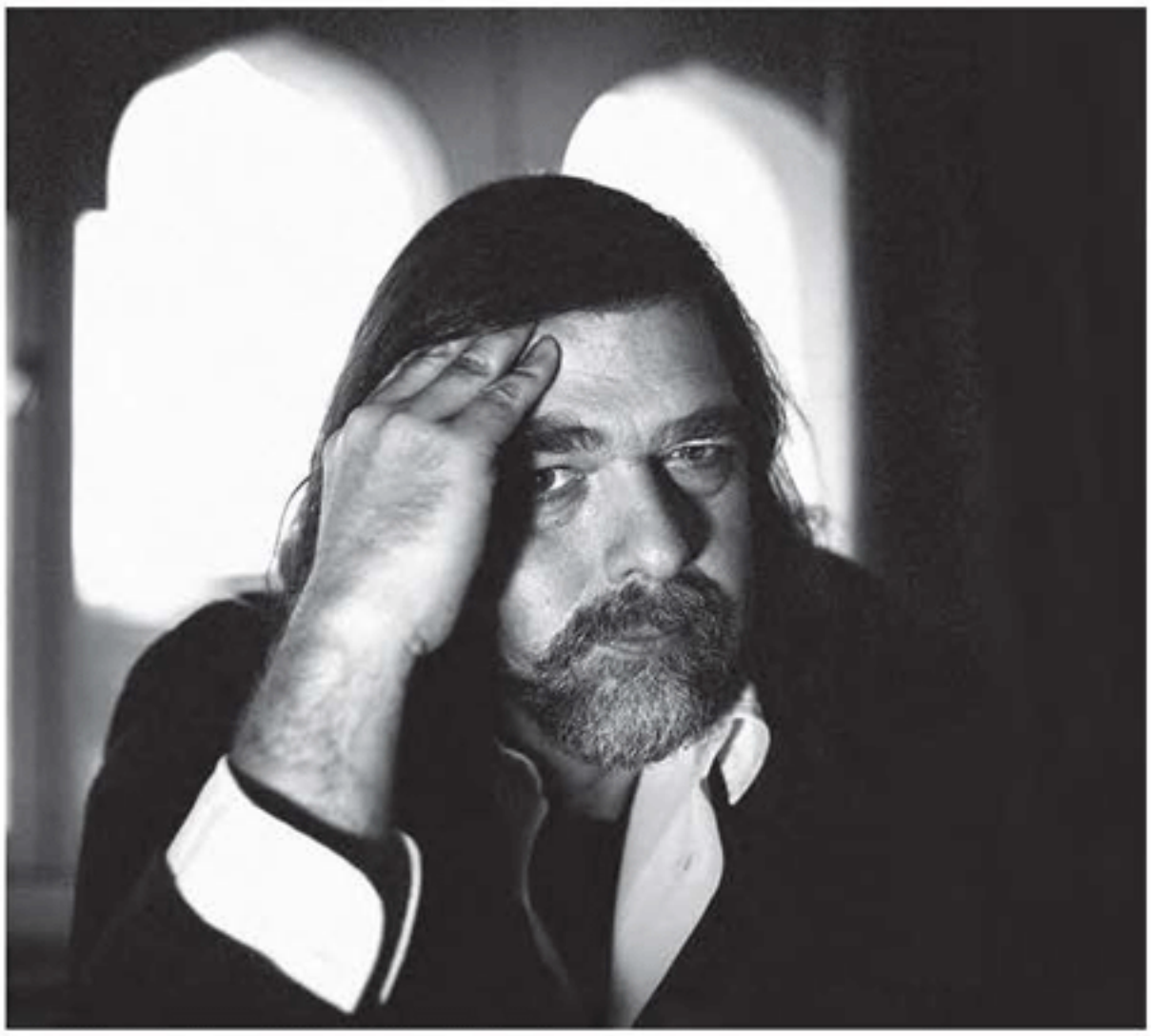
Кристиан Левринг. В Дании, когда я был ребенком – в 1960-е, в 1970-е, – у нас был один телеканал. И по субботам после полудня показывали только один тип кино – вестерны. Так что я вырос на вестернах, это были первые фильмы, которые я увидел. И именно с ними я испытал первые сильные эмоции, почувствовал тягу к кинематографическому, экранному повествованию. В детстве кино переживается острее, мощнее. Взрослея, начинаешь больше рефлексировать, осознавать свои переживания, теряешь наивность зрителя, начинаешь думать о том, как что сделано. Но все это приходит позднее, а тот опыт из детства остался со мной, я сохранил любовь к этому жанру.

Владимир Лященко. И уговорили кого-то в Дании дать вам деньги на ее воплощение?

Кристиан Левринг. Конечно, нет, я бы никогда не подумал, что можно снять датский вестерн. Просто однажды в Сохо за бутылкой вина Петер Ольбек Йенсен, гендиректор Zentropa, спросил меня: «Какие фильмы ты любил в детстве?» «Вестерны», – ответил я. И он сказал: «Я тоже». Причина проста – мы люди одного поколения и смотрели одни и те же фильмы. Я рассказывал ему, как люблю Джона Форда, Куросаву, ведь «Семь самураев» – это тоже вестерн, Серджо Леоне, и тогда вдруг он заявил: «Кристиан, ты должен снять вестерн». Довольно безумное предложение, если учесть, что вестерны не относятся к прибыльным жанрам уже долгие годы. Не знаю, что взбрело ему в голову, но так все и началось. В итоге снять этот фильм оказалось не настолько сложно, насколько мне казалось.

Владимир Лященко. Может быть, Петер Ольбек Йенсен обратил внимание на то, что на экран стали выходить все новые вестерны, по паре заметных в год. Думаете, это воскрешение жанра?

Кристиан Левринг. Нет никакой надобности «воскрешать» вестерны – они не умирали. Вестерны никогда не умирают, это первый жанр кино, они могут иногда прикорнуть, тогда надо просто подождать, когда они проснутся. Да, с коммерческой точки зрения их в наши дни снимать непросто, но это вызов. Кто-то катается на велосипеде, кто-то лезет на гору, кто-то терпит неудачу, кто-то нет – вызовы делают нас живыми.



Кристиан Левринг

Владимир Лященко. Как от участника «Догмы» от вас можно было ожидать попытки радикальной трансформации жанра, но «Спасение» похоже на честный-честный вестерн. Ну или на стилизацию… Или фокус глубже спрятан, а мы его не замечаем?

Кристиан Левринг. Нет никакого фокуса, я не вижу смысла снимать артхаусный вестерн, это не для меня. Я хотел снять самый настоящий вестерн, потому что люблю этот жанр, честное слово.

Владимир Лященко. То есть это обязательно должен был быть фильм про ковбоев на Диком Западе?

Кристиан Левринг. В моем случае да. Конечно, вестерн может быть и другим – «Звездные войны» были вестерном, но если вы хотите снять настоящий вестерн, местом действия все-таки должен быть Дикий Запад. Мне так кажется. Не то чтобы я прямо размышлял об этом в подобном ключе, но я хотел снять фильм именно про Дикий Запад: он пробуждает во мне множество связанных с кино воспоминаний, с которыми интересно было играть. Мне нравится играть с жанровыми канонами, стандартами, клише, ведь в жанровом кино полно клише, они должны там быть.

Владимир Лященко. Значит, вы все-таки не столько про Дикий Запад снимали, сколько про фильмы о Диком Западе? Когда писали сценарий, держали в голове какие-то отсылки?

Кристиан Левринг. Да, конечно, некоторые касались каких-то сюжетных ходов, некоторые были визуальными. Мне кажется, когда снимаешь жанровое кино, подобные отсылки неизбежны, необходимы, это часть развлечения. Главное, не перебарщивать, не должно получиться так,

чтобы человек, который не знаком с первоисточниками, тот, кто не распознает цитаты, не смог бы смотреть фильм. Если кто-то увидел отсылку – отлично, если не увидел – было бы здорово, чтобы он все равно получал удовольствие от самого фильма. Это часть игры для ценителей жанра, так интереснее и веселее снимать кино. Так что в моем фильме хватает намеков и на классические вестерны, и на более современные, а если говорить точнее, то можно найти примеров семьдесят таких заигрываний, но было бы странно, если бы я говорил: «А здесь я цитирую то-то». Это против правил игры – зритель сам должен находить подобные штуки.

Владимир Лященко. Ваш любимый вестерн?

Кристиан Левринг. Один не смогу назвать. Наверное, пять-шесть… «Моя дорогая Клементина» Джона Форда, «Человек, который застрелил Либерти Вэланса» Джона Форда, «Искатели» Джона Форда… знаете, пятью-шестью, кажется, не ограничусь, назову больше…

Владимир Лященко. И все их снял Джон Форд?

Кристиан Левринг. Нет, следующий – «Семь самураев» Куросавы, я же уже говорил, что это вестерн, а Куросава, кстати, тоже был поклонником Джона Форда. Далее – «Телохранитель» Куросавы. И если «Семь самураев» стали «Великолепной семеркой» Джона Стёрджеса, то «Телохранителя» переснял Серджо Леоне: снял точно такой же фильм – только с пистолетами и ружьями вместо мечей – и назвал его «За пригоршню долларов». Но если говорить про Леоне, то я выбираю не «За пригоршню долларов», который тоже хорош, а «Хороший, плохой, злой» и «Однажды на Диком Западе». Семь получилось?

Владимир Лященко. То есть когда мы видим в вашем фильме пейзаж, сильно напоминающий Долину монументов, это потому, что такой пейзаж узнает каждый, кто смотрел фильмы Форда?

Кристиан Левринг. Отчасти. Да, какие-то элементы рождают какие-то ассоциации. Мы снимали в Южной Африке, но старались сделать так, чтобы картинка напоминала американский Запад. Но нельзя сказать, что пространство для меня – это просто повод засвидетельствовать почтение, передать привет. Пейзаж становится частью нарратива, повествования. Мы построили настоящие дома, потому что для актеров важно находиться в реальном пространстве, оно создает связь между людьми, оно нам о чем-то рассказывает. Например, сожженные дома сообщают вам как зрителю кое-что об этом парне Делару – сразу понятно, что это плохой парень, раз уж он сжег целый городок.

Владимир Лященко. Плохой парень, хороший парень… Просто следуете канонам – и получается вестерн?

Кристиан Левринг. Не уверен. Мне хотелось поиграть с правилами. Например, в вестернах не принято много говорить, а я из страны, где долгие годы успешно развивалась драматургия определенного толка – производство психологических драм, в которых люди только и делают, что разговаривают. Неудивительно, что мне захотелось снять фильм,

в котором не говорят без умолку, в котором камера и визуальные решения являются частью экранной истории. В итоге получилось кино, в котором есть отрезки минут по семь-десять, когда не произносится ни слова. Надо себя подталкивать к тому, чтобы делать что-то, что ты не привык делать, – раздвигать границы. Со времен создания «Догмы 95» мы снимали и продолжаем снимать психодрамы о современной жизни в Дании. Иногда полезно отвлечься.

Владимир Лященко. Вы захотели снять фильм, в котором поменьше говорят, и поэтому сделали героиню Эвы Грин немой? Как она отнеслась к перспективе сыграть роль без единой реплики?

Кристиан Левринг. Она была вторым человеком после Мадса Миккельсена, с кем я говорил о фильме, и, думаю, то обстоятельство, что ее героиня не может разговаривать, стало для нее главным аргументом в пользу участия в картине. Актеры тоже любят принимать вызов. Мне было интересно снять вестерн, ей – сыграть героиню, которая вынуждена молчать. Мы много репетировали, обсуждали героиню, ее характер, мотивы поступков. У Мелани, героини Эвы Грин, богатая биография, предшествующая событиям фильма: ее похитили индейцы, вырезали язык, из индейского плена ее спас Пол, бандит, которого герой Миккельсена убивает в начале фильма, и этот Пол тот еще козел, но она определенно что-то по отношению к нему чувствовала. В общем, в ней многое накопилось, о чем она не может сказать, и эмоции ищут путь, чтобы проявиться. Ну и во многих вестернах женщины не говорят – и не потому, что им вырезали языки, а потому, что женщине часто отводилась бессловесная роль в этом жанре. Этот факт мы тоже хотели обыграть.

Владимир Лященко. Немец Томас Арслан снял вестерн «Золото» про немцев в Канаде, у австрийца Андреаса Прохаски в «Темной долине» американец приезжает в Альпы, но тоже получается вестерн, у вас главный герой датчанин. Национальная принадлежность героев и режиссеров как-то влияет на отношения с этим жанром?

Кристиан Левринг. Одна из причин, по которой я решил, что могу высказаться на эту тему, что у меня есть право снять свой вестерн, – это то, что американская история является и нашей историей, общеевропейской. Тем более что события фильма разворачиваются в момент рождения американской нации, это годы начала, становления. Люди, о которых я снял «Спасение», стали американцами очень-очень быстро, но с собой на этот Дикий Запад они принесли Европу. Поэтому я захотел снять историю, в которой принимали бы участие люди разных национальностей, а заодно решил столкнуть на площадке разные манеры актерской игры, разные традиции, разные подходы. Конечно, у меня была задача свести эти разные манеры, корректировать игру разных актеров так, чтобы они сочетались, существовали на одном уровне, но в то же время для меня было важно, что на площадке у каждого свой бэкграунд, своя энергия.

Владимир Лященко. И как вы выбирали этих людей?

Кристиан Левринг. В первую очередь мне были интересны лица, сильные лица, но каждый случай уникален. Мадс с самого начала был единственным актером, которого я рассматривал на главную роль. Мы ее специально для него писали, ведь он идеально подходит для того, чтобы спроецировать на этот жанр персонаж скандинавских саг. Его герой сохраняет что-то датское, но он уже американец, часть нового мира, он не вернется назад. Играющий его брата Микаэль Пешбрандт – швед, но у него лицо, созданное для вестерна, так что решение снять его в нашем фильме было не менее очевидным. Я просто посмотрел на него и сказал: «Тебе точно нужно сняться в вестерне». И он ответил: «Договорились. Когда еще шведу такое предложат!» Джеффри Дина Моргана я увидел в телесериале «Волшебный город» – мне в нем сразу понравилось то, что его персонаж сочетает в себе устрашающую властность и привлекательность. В моем фильме он играет очень плохого, просто ужасного человека, но мне хотелось, чтобы в нем было что-то, что делало бы его привлекательным вопреки всему, что он творит. И в Джеффри это есть. Ну а Эрика Кантона я видел в фильмах «В поисках Эрика» и «Елизавета», но, что важнее, я был фанатом «Манчестер Юнайтед», за который он играл до кино, поэтому я ухватился за возможность встретиться с ним и поработать.

Владимир Лященко. Тут говорят, что Ларс фон Триер для вашего нового фильма сценарий пишет, это правда?

Кристиан Левринг. Да, мы с Ларсом долгие годы вели разговоры о хорроре. То есть я всегда говорил ему, что он должен снять жанровый хоррор, а он всегда кривился: «Не-не-не, это не мое». Так с самой киношколы повелось, где мы постоянно обсуждали фильмы, вроде любимых – «Изгоняющий дьявола» или «Сияние», но дальше разговоров дело не шло. И вот шесть недель назад он мне звонит и говорит: «Ладно, я напишу для тебя хоррор». Место действия – Детройт. Рабочее название – «Детройт». После вестерна самое то. ◆

Максим Казючиц

НОРМА ЖИЗНИ – ИГРА

«Игра престолов»
Game of Thrones
По мотивам романа
Джорджа Р. Р. Мартина
«Песнь Льда и Огня»
Авторы сценария Дэвид Бениофф, Джордж Р.Р. Мартин, Д.Б. Уайсс, Брайан Когман, Ванесса Тейлор, Джейн Эспенсон
Режиссеры Алан Тейлор, Дэвид Наттер, Алекс Грейвз, Дэниел Минахан, Алик Сахаров, Мишель Макларен, Брайан Кирк, Тимоти Ван Паттен, Нейл Маршалл, Дэвид Петрарка и другие
Операторы Анетт Хаелльмигк, Роберт Маклаклен, Джонатан Фриман, Мэттью Дженсен, Алик Сахаров и другие
Художники Джемма Джексон, Дебора Райли, Эшли Джефферс
Композитор Рамин Джавади
В ролях: Питер Динклейдж, Лина Хиди, Эмилия Кларк, Кит Харингтон, Николай Костер-Вальдау, Мейси Уильямс, Софи Тёрнер, Айзек Хемпстед Райт, Шон Бин, Чарлз Дэнс, Джек Глисон, Элфи Аллен и другие
Home Box Office (HBO), Television 360, Grok! Studio, Generator Entertainment, Bighead Littlehead
США – Великобритания
2011 – ...

В 2014 году телесериал «Игра престолов» успешно перешагнул традиционную «критическую» отметку четвертого сезона. Его возвращение на экраны запланировано на апрель 2015 года. За прошедшие сезоны проект телеканала HBO в жанре фэнтези стал одним из наиболее дорогостоящих и прибыльных. Свои плоды принесла и широкая рекламная кампания, развернувшаяся вокруг сериала: компьютерные игры, путеводители и атласы по материальной культуре показанных в сериале земель, учебные пособия по языкам вымышленных (!) народов, неустанная популяризация писателем Джорджем Мартином своего многотомного детища «Песнь Льда и Огня» (A Song of Ice and Fire). «Игра престолов» неоднократно удостаивалась престижных премий Emmy, Scream, «Золотой глобус» и других, что сделало проект заметным событием в области драматического сериала.

Романы Мартина

Приступая к экранизации знаменитого романа-эпопеи Джорджа Мартина «Песнь Льда и Огня», HBO сразу приобрел ряд преимуществ. Во-первых, впечатляющее число поклонников вселенной Семи Королевств во всем мире расширяла эфирные и маркетинговые возможности телеканала. Во-вторых, опыт масштабной постановки фэнтезийного проекта уже был успешно внедрен

Питером Джексоном в кино и показал стабильный интерес аудитории. В-третьих, сама по себе крепкая, выверенная литературная основа давала больше возможностей сценаристам и позволяла более свободно распределять сюжетные линии столь масштабного проекта. И наконец, экзотичность, пестрота персонажей, событий и явлений, иммортализм ряда героев, свобода нравов, ужасы войны, в достатке наличествующие инфернальные силы делали проект лучшим игроком среди равных.

В кино и на телевидении жанр фэнтези сегодня представлен множеством направлений, далеко не всегда сводимым к общему знаменателю. Ощутимая ниша в этом жанре возникла, по всей видимости, после постановок Питера Джексона, которые показали, что пространные повествования, масштабы, претендующие на вселенские, сотни персонажей, проживающих совершенно разные жизни, и главное, победа добра над злом вновь обрели популярность.

Жанр фэнтези на телевидении к 2000-м годам оказался в парадоксальной ситуации. Создав проект для семейной аудитории в стилистике «Властелина колец», любой вещатель невольно вступал в конкуренцию с большим экраном и совершенно иными бюджетами. Да и зритель для созерцания эффектных сражений, гибели или рождения континентов охотнее предпочитает кинотеатр телеэкрану (даже с большой диагональю). Однако на счастье продюсеров драматические телесериалы за последние годы значительно изменились. Экран населили персонажи сами по себе вполне традиционные, но возможности их экранной интерпретации стали совсем иными. «Доктор Хаус», «Декстер», «Тюдоры», «Борджиа», «Во все тяжкие», «Преступная империя» – проекты, становившиеся флагманами тех телеканалов, на которых они выходили, получившие необычно высокие рейтинги, предопределили набор ингредиентов современного успешного драматического телесериала.

До HBO фэнтези не слишком везло на ТВ. Проекты, подобные «Зена – королева воинов» или «Удивительные странствия Геракла», были по-своему милы, но не шли ни в какое сравнение с уже упомянутой продукцией телеканалов Showtime, Fox, AMC и других, обеспечившей им успех именно своим экстремальным содержанием или нетрадиционной разработкой привычной темы. HBO в последние годы, как и конкуренты, приобрел изрядный опыт в жестких, тяготеющих к натуралистической манере проектах, в которых прихотливо были переплетены элементы разных жанров. «Клан Сопрано» – криминальная драма с элементами черной комедии. «Дедвуд» – вестерн, но в противовес голливудским штампам показанный с натуралистичностью, достойной романов Золя. «Преступная империя» – нуар, но изрядно сдобренный насилием, показанным с предельной откровенностью и снабженный паноптикумом из патологических персонажей. Давний конкурент HBO в делах спортивных и сериальных, телеканал Showtime заслужил славу и признательность почтенной публики проектами

«Игра престолов»

«Тюдоры» и «Борджиа», типичными костюмированными драмами, щедро приправленными насилием и эротизмом.

Код игры

Джордж Мартин начал писать свою сагу как своеобразный ответ голливудскому производству фильмов и коммерческому телевидению, требовавшим непрерывного упрощения сюжетных линий, однозначности характеров героев, соблюдения жестких рамок ради соответствия бюджету. По масштабности событий, широким границам романного пространства и времени «Песнь Льда и Огня» и поставленный по ее мотивам сериал «Игра престолов» близки эпопеям Джона Роналда Руэла Толкина, Роберта Говарда и других классиков фэнтези. События трилогии «Властелин колец», к примеру, происходят на Земле в доисторическое время, до расселения людей. Мир знаменитой серии романов о Конане-варваре Говарда и его продолжателей также расположен в земных пределах, но помещен вновь в доисторическую гиперборейскую эру. (На книгу Лайона Спрэга Де Кампа, одного из продолжателей этой саги, Джордж Мартин ссылается как на источник архитектурных сооружений в своей эпопее[1].

Однако Мартина недаром называют американским Толкином. «Песнь Льда и Огня» действительно родственна и «Властелину колец», и романам о Конане-варваре. Однако несходство есть, и его мгновенно уловили и читатель романа, и зритель сериала. В отличие от трилогии Толкина, действие саги Мартина и проекта «Игра престолов» осложняется междоусобными войнами, которые ведут короли за мировое господство. У Мартина, разумеется, существует борьба с мировым злом, которое является сюжетной осью «Властелина колец», но решающая битва неизменно откладывается автором вот уже в течение пяти книг еще не дописанного семитомника. Пока основной объем саги и сериала отведен, по сути, междоусобицам и периодическим рекогносцировкам с представителями мирового зла – белыми ходоками. Сюжет телесериала развивается в двух плоскостях. Мир людей – лишь малый фрагмент многовековой истории Вселенной. Главная угроза

1. George R.R. Martin. Official cite http://www.georgerrmartin.com/for-fans/faq/

однажды пришла из холодных земель Севера в виде белых ходоков, или Иных. В первый раз людям удалось одержать верх, и для защиты от внешнего врага была возведена ледяная Стена. Но возвращение Иных неизбежно. Для раннего оповещения и защиты всех земель на Стене несут пожизненную службу стражи ночного дозора. Второй сюжетный вектор – война Семи Королевств за гегемонию – основан на противостоянии нескольких домов, между которыми разгорается междоусобная война: Старки, Ланнистеры, Грейджои, Тирелы и другие. Дом Таргариенов утратил свою былую власть над королевствами. Но его последняя наследница Дейенерис Бурерожденная (Эмилия Кларк), владеющая живыми драконами, готовится вернуться и захватить престол.

«Игра престолов»

Авторы телесериала, следуя букве романа, сделали ставку на антропоцентризм, что во многом объясняет популярность проекта. Вселенная Семи Королевств – место действия преимущественно людей. Прочие существа, во всяком случае на сегодня, все еще обитают на периферии основных сюжетных линий. Это позволило создать вполне убедительное художественное пространство: действие разворачивается в эпоху, близкую европейскому Позднему Средневековью. HBO ухватился за данное обстоятельство, превратив проект еще и в псевдоисторическое костюмированное шоу с дорогостоящим изобразительным решением (декорации, бутафория и компьютерные эффекты). Помимо тщательно разработанных костюмов многочисленных персонажей огромное внимание уделялось архитектуре замков правящих домов и менее значительных сооружений, а также оформлению интерьеров. В романах «Песни Льда и Огня» немало страниц посвящено различным религиозным верованиям. Этот аспект в телесериале также тщательно разработан: магические чардрева, величественная септа Красного Замка – важный элемент проекта, который усиливает зрелищность разворачивающегося экранного действа.

Руководство телеканала, разумеется, не могло пройти мимо специфической черты саги – необычной для фэнтези реалистической трактовки героев в предлагаемых обстоятельствах. В результате характер

персонажа приобретает психологическую глубину, совершенно избыточную для столь легкой структуры, привлекая внимание зрителя. Ослабевает и традиционно четкая градация на положительных и отрицательных героев. Яркий пример тому – Тирион Ланнистер (Питер Динклейдж), сын Тайвина Ланнистера (Чарлз Дэнс), главы дома, претендующего на всеобщую гегемонию, – один из наиболее колоритных персонажей телесериала. Презираемый собственным отцом, ловелас и пьяница, он, став десницей короля, искренне стремится исправить щекотливое положение, в которое поставил их дом юный король и его племянник Джоффри (Джек Глисон), обезглавив прежнего десницу Эддарда Старка (Шон Бин).

Авторы телесаги всячески подчеркивают внутренние противоречия, к которым склонны герои. Эта, возможно, излишняя нюансировка в конечном счете была усвоена зрителем, как и планировалось. Герои утратили условность, характерную для персонажей произведений фэнтези, их беды и треволнения аудитория стала примерять на себя. Ряд сцен в сериале намеренно введен в повествование именно с этой целью. В пространной экспозиции первого сезона не случайно подробнейшим образом показаны семейные отношения в доме Старков – хранителей Севера. Немало внимания уделено элементам, способным показать зрителю любовь Эддарда Старка, главы семьи и будущего королевского десницы, и к родным детям, и к своему внебрачному сыну Джону Сноу (Кит Харингтон), и к заложнику враждебного дома Грейджоев Теону (Элфи Аллен). Для разработки сюжетной линии каждого члена семейства Старков, особенностей его характера создатели проекта привлекают массу мелких деталей, усиливающих достоверность образов. Бран Старк (Айзек Хемпстед Райт) обожает лазать по крышам, что позже приведет к трагедии и определит его судьбу для всего повествования. Младшая дочь Арья (Мейси Уильямс) предпочитает лук и меч шитью и пяльцам – эта деталь подчеркивает черту ее характера, которая в полной мере разовьется в следующих сезонах.

Неожиданными для зрителя оказались резкие перипетии в сюжетных линиях обитателей Семи Королевств и откровенно бесцеремонное обращение с ними создателей сериала, следующих за автором романа. Судьба героя Тириона Ланнистера в исполнении Питера Динклейджа тому пример. За прошедшие четыре сезона положение героя непрерывно менялось. Поначалу нелюбимый ребенок и семейная обуза, впоследствии он становится королевской десницей, мастером над монетой, затем, ложно обвиненный в убийстве собственного племянника, – узником, ожидающим казни. Освобожденный братом, он убивает собственного отца и покидает королевский замок вечным изгнанником. Аналогично меняются судьбы девиц из дома Старков – Сансы (Софи Тёрнер) и Арьи. Брат Тириона Джейми Ланнистер (Николай Костер-Вальдау) также проходит путь от знатного рыцаря до жалкого калеки, наступает и нравственное перерождение героя.

«Игра престолов»

Подобная череда перипетий нередко строится по принципу антитезы, заимствованной создателями сериала у Мартина.

Герои телесериала обитают в мире, в котором ценность имеют прежде всего не нравственные кодексы или обеты, а игра в них как естественный порядок вещей. Постоянство в убеждениях всегда ведет к катастрофе. Старки, верные клятвам и рыцарскому кодексу, оказываются совершенно не приспособленными к реалиям игры престолов, и их дом фактически стерт с лица земли. Джон Сноу, верный клятве ночного дозора на деле, формально вынужден нарушить все мыслимые обеты, став в глазах товарищей преступником.

На разработку основной сюжетной линии – объединение всех перед лицом общего врага – создатели проекта предполагают отвести еще три сезона. Вполне типичная на сегодня схема деконструкции, переработки привычных жанровых схем и клише, смешение стилевых традиций жанра фэнтези на телевизионном материале привлекли многочисленную аудиторию во всем мире именно парадоксальностью подобных соединений. Высокие бюджеты, достижения в области объемного грима, компьютерных технологий, качественная сценарная и операторская работа, изобразительное решение, высокопрофессиональная режиссура – все в целом позволило при всех издержках коммерческого производства создать яркое в своем сегменте произведение. Условность подобного зрелища, его сугубо игровое, развлекательное назначение символически воплощены в знаменитой заставке телесериала «Игра престолов» – карте с искусно сделанными, полными барочного изящества, но совершенно бесполезными механическими игрушечными замками. ◆

ТУРОВСКАЯ. BLOW UP

О критиках, по обыкновению, не пишут. Современников, бывает, цитируют. Майя Туровская — исключение. Придя в профессию, она сразу стала авторитетом. Позже — классиком, по мнению решительно всех. Так же все, молодые и старые, левые и правые, признают актуальность ее идей, книг, кураторских проектов. Мы воспользовались юбилеем Майи Иосифовны, чтобы попытаться определить природу этого дара.

Зара Абдуллаева

Майя Иосифовна – великодушный человек. А исследователь – трезвый (сказалась ли ее измена математике, которую она променяла на ГИТИС, – судить не берусь). И критик широчайших интересов – персональных, профессиональных. До головокружения. Чехов, Брехт, Бабанова, Антониони, Брук, Джеймс Бонд, Мэрилин Монро, Ролан Барт, Александров, Тарковский, мифология, социология и «прочая, прочая», как заканчивала перечисления в своих работах Майя Иосифовна, не исчерпывают ее героев «безгеройного времени». Старых и новых, собранных в книгу «Blow up, или Герои безгеройного времени–2».

Германистка-филолог, театровед, киновед, сценаристка, куратор программ (в частности, выставки «Москва – Берлин»), любительница детективов, легкая в неизменно питательном, о чем бы речь ни шла, общении, хрупкая, всегда отменно одетая (не пренебрегающая столь важной стороной жизни) женщина, Майя Иосифовна не пугает своим универсализмом.

Залог ее демократизма, ее прозрачного письма, ее идейной, персональной неуступчивости при совершенно женской толерантности, «как теперь говорят» (такой оборот нередко встречается в ее работах), – в человеческом составе Майи Иосифовны. В ее любви к жизни, нисколько не отменяющей требовательной для написания книг одинокости, напрочь лишенной «профессорского» занудства. Конечно, несокрушимую роль в ее жизни

←
Майя Туровская

сыграли родители, детство, юность в Малом Козихинском переулке, описанные (смешно, но для журнала «Сноб») подробно, вещно (может быть, такому взгляду поспособствовали ее занятия «новой вещественностью»), щемяще, но не сентиментально. И великие учителя в ГИТИСе: Абрам Эфрос, Алперс, Локс, Тарабукин, Дживелегов, зарядившие надолго, а точнее, навсегда, глаз, ухо, душу наших великих гуманитариев, среди которых и мой наставник, многолетний собеседник Борис Исаакович Зингерман. Он и Майя Иосифовна, что удивительно, оказались нашими современниками, хотя они давно классики.

Вспоминая, точнее, доосмысляя «Три сестры» Немировича-Данченко, спектакль 1940 года, Майя Иосифовна писала, что «Чехов, когда бы он его ни ставил, оставался современным автором, а не классиком. Он знал жизнь трех сестер тем интимным знанием, каким мы понимаем без слов, что значит обмен или ремонт квартиры, поступление сына или дочери в институт или поступление на работу. …Никто уже не вспомнит, как совершала свой утренний туалет молодая девушка вроде Ирины, собираясь на службу, на телеграф; как вели себя, оставшись наедине муж с женой вроде Маши с Кулыгиным; каким образом Наташа принимала Протопопова. Об этом можно прочитать, это можно реконструировать, но *этого уже нельзя знать*», потому что из чеховских пьес испарилось то, что было не в тексте и не в подтексте, а «рядом с текстом и вокруг него».

К этому знанию разнообразных пластов жизни, неотделимому от каждодневного профессионального думанья, а трудовая этика М.И. беспримерна, – к жизни, которая уже не дана читателям в ощущениях, и подключает нас Майя Иосифовна. Буквально и – на расстоянии. Глядя сегодня из Мюнхена.

Ее всегда интересовало осмысление исторического сознания, социальной действительности, текущего времени. Для людей ее поколения это было органично. Но Туровская из ужасов, из прелестей, из воображаемой и реальной жизни героев «безгеройного времени» извлекла сверхпотребность, окрылившую ее творчество «междисциплинарными» («как сказали бы теперь») сопоставлениями. А также «разъединением элементов» (по Брехту) и, конечно, прозрениями. Тут имеет место способность Майи Иосифовны не обольщаться всякими иллюзиями, в то время как люди ее круга были склонны к защитным обольщениям. Но она владеет даром видеть с одной и другой стороны. Недаром сборник ее статей о перестроечной России для немецких газет, о Берлине для наших изданий назывался «Бинокль». Конкретно и образно.

Живя и работая в «безгеройное время», Туровская осваивала его выносливо, элегантно и спортивно. Помню ее долгие лыжные прогулки в Малеевке, покуда я ее поджидала, чтобы поговорить. Дисциплина – основа внутренней выправки такой женственной Майи Иосифовны.

Встретив ее на церемонии «Ники», когда ей вручали приз «за научный вклад», я восхитилась ее шикарным черным костюмчиком, в котором она говорила со сцены о непременном одиночестве людей

нашей профессии. Майя Иосифовна ответила, что хотела надеть еще и шляпку, но раздумала (или не успела купить – точно не помню). Вот реплика, удостоверяющая совсем другой тип взаимодействия «трудов и дней». Искусства и жизни. Утраченный, да.

Как во многом утрачена широта, глубина вообще мышления. Причем по любому поводу. Динамичный ум Майи Иосифовны позволял понять Михаила Ромма, отказавшего ей с Юрием Ханютиным смонтировать хронику в «Обыкновенном фашизме» с фрагментами немых немецких фильмов 20-х годов («от Калигари до Гитлера»). Ромм хотел, чтоб фильм посмотрели миллионы, а Туровская и Ханютин поначалу думали об «интеллектуальном кино». Но интеллектуальные запросы не мешали ей размышлять о масскульте, о «шоу-биз» (ее словечко), о социально-историческом феномене Джеймса Бонда, сменившем английских «рассерженных» (продюсером Бонда был Гарри Зальцман, он же продюсер Джона Осборна и Тони Ричардсона). Обозначить силу нетривиального остранения, связанного с замещением пустующего места героя. «Крими» она читает не только на иностранных языках, но и потому, что это последнее убежище «романа жизни».

Вообще, понимание значения и приязнь к тривиальным (как сказал бы Брехт), или «низким», жанрам – свидетельство аристократизма Туровской, не замеченной в интеллигентском наивном снобизме.

Ее прозаический сонет о сравнительном анализе отхожих мест в разных странах, названный «Венок туалетов», ее тексты о шестидесятнической критике вкупе с оммажем Барту, о хипстерах и «скуэрах» (благонамеренных), о дедраматизации уголовного сюжета, о «циничном отношении к самому цинизму», о феномене сенсации, о радикальном осмыслении потребности в мифах, о фильмах эпохи «холодной войны», ее дискуссии с Даниилом Дондуреем по поводу наличия у нас среднего класса, его свойствах, обязательствах и «прочая, прочая» воспринимаются мной как актуальнейшая провокация подходов, необходимых для разработки совсем других тем и сюжетов.

Майя Иосифовна является, кроме прочего, и нашим Маклюэном, и, если угодно, советским Набоковым – в малокозихинских других берегах. Она осуществила живую связь со своими грандиозными учителями еще и в том, что наследовала им в многостаночных занятиях – и человеческой безупречности.

Жаль, конечно, что она (вместе с Ханютиным) не осуществила замысел фильма о «безмотивном убийстве» – до Подниекса и Герца Франка. Что только она, по-моему, задала вопрос, почему так и не сделан у нас фильм об «обыкновенном сталинизме». А на мой вопрос в 90-е, почему никто из режиссеров по-настоящему не врубился, не осмыслил клондайк сюжетов, который вывалило то время, Майя Иосифовна ответила: «Может быть, они только режиссеры». Сама она не довольствуется достоинством только критика, театроведа, киноведа, культуролога. Если это не урок, то самое заразительное свойство Майи Иосифовны – героини громадной прекрасной эпохи. ◆

Юрий Богомолов

Не скажу за всех коллег моего поколения, но для меня смысл и назначение художественной кинокритики открыла и объяснила Майя Иосифовна Туровская. И не специально, а просто примером своего письма.

Познакомился я с юбиляром довольно давно, в свою студенческую пору. Это случилось в Белых Столбах, в хранилище мирового кино, куда наезжали стар и млад, изучающие искусство кинематографа.

После просмотра одной из картин Антониони (то ли это было «Затмение», то ли «Приключение» – точно не припомню) мы, вгиковские студенты, впечатленные увиденным и ничего в нем не понявшие, стали по дороге из Столбов в Москву докучать вопросами Майю Иосифовну: как ей фильм? И что он такое?

...После общительного неореалистического кино Де Сики, Де Сантиса, Феллини кино Антониони воспринималось как нечто инопланетное, потустороннее. Чуть позже эта «инопланетность» получила название «некоммуникабельность», которая пошла об руку с ученым термином «дедраматизация», и обе «подруги» не одобрялись советской идеологией. Считалось, что эти две новые теоретические напасти, проникшие к нам с Запада, могут навредить соцреализму. Более того – что это диверсия против отечественной культуры.

Об этой опасности мы что-то слышали, но значения ей не придавали. Как не принимали всерьез и животворящую силу самого соцреалистического метода. Было похоже, что и Майя в тот момент о нем меньше всего думала. Думала она о чем-то ином. Но от нас отмахнулась: «Ребята, ничего не могу сказать. Я сначала должна написать о нем».

Подумал тогда, что отговорка. С годами и с опытом сообразил, что это принцип. Затем объяснил для себя: письменность по природе более аналитична, чем устная речь.

Устное слово цепляет впечатление, настроение; слово письменное провоцирует диалог между мыслью и текстом. Оно аналитично по природе. И потому способствует погружению в подсознание произведения. Точнее – его выявлению. Оценка, описание, анонсирование, рецензирование, пиар – это все нечто прикладное в нашей профессии. Сегодня этим можно зарабатывать на хлеб. Реальной критикой – не получается. Наверное, потому ее сегодня и нет. Это я к тому, что околокиношную журналистику не надо путать с художественной кинокритикой.

Цель последней не продвижение картины; ее цель – рационализировать тот иррациональный смысл, что притаился в художественном сочинении. И к слову, не контролируемый, а нередко и не осознаваемый автором.

Вот собственно почему самые великие и самодостаточные фильмы без полноценной художественной критики самонедостаточны.

...Статья Туровской о фильмах Антониони, опубликованная в журнале «Искусство кино», заинтересовала режиссера. Согласился

ли он с ней или не согласился – отдельный вопрос. Важно то, что воображение, интуиция были испытаны на достоверность рассудочным измерением. Как в финальных кадрах фильма Антониони Blow Up, где герой вовлекается в пантомиму клоунов.

…Помню свое смущение по поводу фильма Калатозова «Неотправленное письмо». И помню статью Майи Туровской об этой картине. Называлась она «Да и нет». Собственно, то были две статьи одного автора, написанные с двух противоположных точек зрения на язык картины. Язык оказался по тем временам для советского зрителя непривычно символическим.

Непривычно было и раздвоение авторской позиции критика. Но именно оно и помогло понять трудно читаемое «Неотправленное письмо».

Когда приходится иметь дело с глубокими художественными явлениями, то их всегда непросто «прочитать». Тут нам в помощь такие мастера художественной аналитики, как Туровская.

Недавний текст Майи Иосифовны «В Москву, в Москву» – не о кино. Это эссеистическая проза. Она восхищает глубиной и ясностью. ◆

Антон Долин

Я всю жизнь мечтал писать книги о кино и до сих пор не могу поверить, что написал уже несколько. Все эти годы недостижимый идеал для меня – книги Майи Иосифовны, в особенности ее эталонная книга «7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского». Я прочитал ее взахлеб еще в старших классах школы, возвращался неоднократно в институтские годы и потом еще не раз – каждый раз находя новый смысл, обретая что-то неожиданное, делая свои собственные маленькие открытия на нейтральной территории между кино (Тарковского) и литературой (Туровской). Прав я или нет, но сегодня этот текст так сплелся для меня с фильмами, что они кажутся нераздельным целым.

Потом я прочел и другие книги, но эта навсегда осталась для меня идеалом. Такой и только такой я представляю себе книгу о кинематографе.

Туровская – это пытливое, въедливое, пристрастное изучение художественной ткани фильма, никогда не разрушительное для материала, всегда наполняющее содержанием – через анализ и через парадокс. Это юмор, фантазия, здравый смысл. Уважение без благоговения; внимательность без буквоедства; ум без заумности. «7 ½…» – не только культовая книга начала 1990-х, но и потенциальный бестселлер наших дней. Книга, ставшая библиографической редкостью и до обидного плохо известная за границами бывшего СССР: именно поэтому у меня нет сомнений в том, что за ней, да и за фильмами Тарковского, – будущее. ◆

В ГИХАРЕ
О ТЕХ
УКРА

за
кинофикацию
всей страны

Андрей Плахов

Я уже учился во ВГИКе, а среди источников моей профессиональной инспирации творчество Майи Туровской занимало важнейшее, можно сказать, сакральное место. Больше всего меня интриговала ее книга «Герои «безгеройного времени», а также статья про Антониони под зловещим названием «Красная пустыня эротизма»; именно о них мне хотелось с Майей Иосифовной поговорить. Я подловил ее у дверей тогдашнего «баскаковского» института и проводил до дома у метро «Аэропорт». Мы шли пешком часа полтора и всю дорогу говорили… о Пырьеве. Казалось, моя собеседница охладела к западным кумирам и ее гораздо больше интересует феномен массового вкуса, для исследования которого пырьевский кинематограф являет великолепную площадку.

М.И. уходила в сторону от своих увлечений ровно тогда, когда остальные «догоняли» предмет и он начинал становиться общим местом. А потом возвращалась, когда о нем забывали. Через двадцать с лишним лет после «Обыкновенного фашизма», когда все были заняты перестройкой, она разработала для ММКФ программу тоталитарного кино – параллельно советского и немецкого. Прошла еще четверть века, тема опять, как понимаете, актуальна, но вот получаю письмо от М.И. с предложением организовать ретроспективу итальянского неореализма. Пока не вышло, но убежден, что и эта – неожиданно банальная – идея таит секрет какой-то ведомой только ей актуальности.

Однажды я на М.И. даже немного обиделся. Прочтя мою книжку про современных режиссеров, она пожурила меня за злоупотребление иностранными словами и русскими новоязовскими кальками. Сказала: критик определенного уровня не должен пользоваться словом «гламур», разве что сугубо иронически. Это было, когда в Россию еще не хлынул поток глянцевых изданий, вскоре это словцо прочно вошло в лексикон, и я до сих пор не знаю, был ли я прав, предвосхитив его и даже чуть-чуть гордясь этим. Скорее всего, права была Майя Иосифовна. Как всегда.

Сравнительно недавно она написала в «Искусстве кино» про «Кинотавр». В кои-то веки приехала в Сочи посмотреть новое русское кино – и проанализировала его так, как не сумел ни один из коллег: старых, новых и сверхновых. А уже в дни юбилея вышло интервью с М.И., где она дает самую точную характеристику нынешней украинской ситуации, называя ее «отложенной войной». Отложенной с 1991 года, когда мы все слишком легко получили свободу и теперь за это расплачиваемся.

В завершение не могу не повторить то, что уже писал по аналогичному поводу пять лет назад. Когда наша профессия мутировала, многим критикам, мне в том числе, говорили: если вас нет в телевизоре – значит, вас нет вообще. Потом то же самое говорили про Интернет, про ЖЖ, про Фейсбук. Майи Туровской нет в телевизоре, ее

нет в Интернете. Она просто есть, и ее здравый смысл торжествует над «всей этой суетой». ◆

Анатолий Смелянский

Не вспомню, когда стал обращаться к Майе Туровской на «ты» (при этом только в одной форме – Майечка. Так же, как к ее великой однокашнице и подруге Соловьевой обращаюсь Инночка). Майя несравненно умеет сопрягать судьбы людей театра или кинематографа с тем, что творится в стране и в мире. Скрытая в тексте мощная социология и философия искусства, умение увидеть господствующий актерский тип или его смену как глубинное выражение внутренних перемен в самом строе жизни (чего стоит ее книга начала 80-х, которая называлась «Бабанова: легенда и биография»). Внятно, при этом легко и точно, Майя показала, каким образом кончилось время Бабановой и началась имперская советская эпоха, в которой главной актерской и женской ценностью предстала Алла Тарасова. Никто так не писал, никто так не рассуждал, никто не был так убедителен, как Туровская.

Я вижу Майю все реже и реже. Она в Мюнхене, пишет и про наших, и про не наших, про театр и про кино. В Москве появляется пунктирно, но за всем следит, все знает и каким-то образом замечательно улавливает, что тут у нас происходит и что на что меняется. Дар проникновения. Я не видел ее несколько лет. Потом она вновь соткалась в пространстве мхатовской школы. Сидим друг против друга за маленьким столиком, ведем разговор. Майя сразу предупредила: «Учти, я теперь ничего не слышу». При этом улыбнулась так, как только она умеет улыбаться. Я, конечно, не поверил, начал что-то ей излагать, не делая никаких скидок на это вот «ничего не слышу». Майя отвечала без пауз, без переспрашиваний, без прикладывания ладони-трубочки к уху. Она комментировала, рассказывала про свою мюнхенскую жизнь, интересовалась архивом Ольги Книппер. В какой-то момент я совсем перестал считаться с тем, что она не все слышит, а потом опомнился и решил спросить: «Если ты не слышишь, как же ты меня понимаешь лучше, чем все хорошо слышащие?!»

Ответ был короток: по губам.

В этом великом жесте вся Майя Туровская. ◆

Елена Стишова

Отчаявшись найти в хаосе домашней библиотеки свой старый экземпляр «Героев «безгеройного времени», долгие годы работавший настольной книгой, залезла в Google и была одарена множеством ссылок и предложений скачать книгу немедленно. Кликнула предложение безотказной Flibusta и залпом перечла авторское предисловие в бестселлеру 70-х. Да это сегодня, только что написано! И нет нужды

(фирменный предикат М.Т.!), что «заметки о неканонических жанрах» формально относятся к западным артефактам и даже словцо «буржуазный» попадается, – уже и тогда было ясно: мы, наша реальность, наш духовный кризис имплицитно присутствуют на страницах штудий, где сквозь аналитику «их» сенсаций, хорошо поставленных скандалов, бестселлеров, сквозь портреты распиаренных поп-идолов описываются аналогичные процессы в обществе, где по определению не может быть «массовой культуры» (но она есть и прекрасно себя чувствует!), ибо это буржуазный феномен, а у нас, в стране развитого социализма, культура исключительно народная.

Майя Туровская, рожденная и воспитанная в модернизме, первая все поняла про постмодернизм. Она ввела в отечественное искусствознание цепочку новых дискурсов, каковые очень медленно, но пробивали себе путь среди окаменелостей марксистско-ленинской методологии. Правда, еще в 1980-м наша кинокритика не могла справиться с анализом суперхита «Москва слезам не верит» (чего по сей день ей не простил режиссер Меньшов), а Александр Митта пытался отстоять свою героическую сказку «Экипаж», первый советский фильм-катастрофу, от героизации всерьез.

Майя Иосифовна приветствовала тогдашний «бум документа» (сегодня страсть к nonfiction сделалась повальной) и шла в этом фарватере и в своих сценарных опытах («Обыкновенный фашизм», видимо, навсегда привил ей вкус к работе с документом), и в искусствоведческих штудиях. Ее знаменитая книга о великой Марии Бабановой наполнена бесценным фактическим материалом, маркированным (слово из Майиных любимых!) личностью легендарной актрисы: Туровская оказалась дотошным интервьюером, ее вопросы опирались на фундаментальные знания русского искусства 20–30-х годов.

Придуманный М.Т. модуль панорамного охвата культурного героя был подхвачен критиками, наследующими ее опыт, – Зарой Абдуллаевой в книге о Кире Муратовой и в других ее работах, Ольгой Сурковой в недавней монографии о Вадиме Абдрашитове. Влияние Майи Туровской на российский культурный процесс – отдельный сюжет, пока еще не дождавшийся своего автора.

Одна из немногих интеллектуалов советского времени, Майя наперед просекала все. Не потому только, что хорошо образованна, свободно владеет немецким, стало быть, имела доступ к зарубежным источникам информации. И не только потому – она просто талантлива и одарена исключительным интеллектом. Были еще сопутствующие обстоятельства, сформировавшие ее такой, какой мы ее знаем. Тут уж идут в ход мои догадки, подтвержденные косвенно. На мой взгляд, Майя Иосифовна, в отличие от большинства ее сверстников, счастливо миновала стадию советского романтизма-идеализма. Она росла в семье, где всё понимали про советскую власть и про убойную идеологию. Иллюзий не было. Зато была тайная свобода и твердые правила по жизни. Не вспомню где, но читала, что Майя с мужем Борисом

Медведевым посчитали своим долгом «хорошо писать» наперекор графоманской писанине, не знавшей над собой никакого закона. «Не участвовать» и «не состоять».

В голубой период перестройки, когда Дом кино был центром либерально-демократической эйфории, в Белом зале проходила первая легальная конференция, посвященная Андрею Тарковскому. В воздухе носилась идея учредить общество Тарковского, желающих его возглавить оказалось немало, они толкали речи и отстаивали свое право быть лидером еще не учрежденного сообщества. Мы с Майей Иосифовной сидели где-то с краю, из-за шума и гвалта не могли говорить о своем о девичьем и вынуждены были слушать ораторов. После речи одной харизматичной коллеги Майя сказала с тихим изумлением: «Сколько же в ней истовости!» И – через паузу: «Впрочем, у меня никогда ее не было».

К тому времени у Майи Иосифовны уже вышла (не в России) книга Tarkovsky: Cinema As Poetry о фильмах Андрея Тарковского, а тогда на кинорынке вообще еще не было сочинений о режиссере. И вроде бы кому карты в руки, как не Туровской? Но ей такое и в голову не могло прийти – она была убежденная антифункционерка и осталась ею. Не то чтобы она парила в эмпиреях – вовсе нет. Просто сторонилась всего, что было связано с советской бюрократией и априори было обречено вывернуться наизнанку. А организационные способности, и недюжинные, имелись. Их плоды мы наблюдали не однажды: грандиозный проект «Москва – Берлин» в Пушкинском музее (сама стояла в очереди, а билеты на советский манер не продавались, а распределялись каким-то хитрым способом).

В 1989-м в дни триумфального перестроечного ММКФ, когда кинематографисты, три года назад свалившие партийную верхушку на своем съезде, снова ходили именинниками, Майя Туровская проводила уникальную ретроспективу «Кино тоталитарной эпохи». Просмотры открывались в одном из залов Музея кино проклятым шедевром Лени Рифеншталь «Триумф воли». Народ набежал, всем не терпелось увидеть запрещенное кино одиозного автора. Майя Иосифовна встала перед экраном, чтобы рассказать концепцию ретроспективы и ее внутреннюю историю, лично для нее очень важную. Она вспоминала и благодарила своих соавторов и советчиков, тех, кого уже не было на свете. Вдруг один из «прорабов перестройки» по-хозяйски вякнул с галерки: «Майя Иосифовна, нельзя ли покороче?» Его бы в самый раз порвать было, а Майя, не дрогнув, ни на тон не повысив голос, спокойно сказала: «Что же делать, я без этого не могу открыть ретроспективу». И продолжала дальше.

И потом мне не раз приходилось убеждаться в особом качестве ее бытового поведения. «Она была нетороплива, не холодна, не говорлива, без взора наглого для всех, без притязаний на успех...»

Однако успех был, и большой. Она всегда была не просто «наш классик». Она была суперзвезда. Многие актеры и режиссеры мечтали

хотя бы о страничке про себя, любимого, написанной золотым и неподкупным пером Майи Туровской. И не просто мечтали, а всячески добивались.

И мы в редакции тоже всегда хотели заполучить Туровскую как автора, что было совсем не просто. Майя Иосифовна писала только о том, что сама себе заказывала. Однажды она принесла нам текст про «Список Шиндлера». Я навсегда запомнила Майину формулировку: «иррационализм добра». В другой раз принесла заметки на полях Ролана Барта, чьи «Мифологии» только что вышли на русском языке.

Майя Иосифовна жила по соседству с нашей редакцией и по пути на рынок (вошедший в анналы истории аэропортовской элиты) иной раз заходила к нам просто так, потрепаться. В разные времена. И в застой, и в перестройку. Как-то обсуждали, про что снимает нынешняя режиссура. Про что угодно, но только не про реальную действительность. Сама фактура нашей повседневности исчезла с экрана как корова языком слизала. Мне запомнилось, как Майя Иосифовна вслух подумала: исчезает культурный пласт, по которому будущие поколения могли бы воссоздавать ушедшее время. Так оно и случилось: время наших упований ушло в песок, оставшись перверсивными образами, а ключ к их дешифровке, похоже, потерян. Понимают разве что свидетели, да их все меньше.

С тем эпизодом монтируется другой, на Васильевской в ожидании какого-то квазифеминистского собрания. Собрание никак не начиналось, и мы решили прогуляться в «Ткани» – магазин за углом. Ткани еще были, и в большом ассортименте. Майя, знающая толк в тряпках, приглядела ткань с золотым принтом, подходящую для маленького черного платья. А разговор о том о сем неожиданно вырулил к спокойной Майиной реплике: жизнь становится все хуже. И вопросительный взгляд на меня.

Реплика запомнилась. Оттого, что была в противофазе тогдашним настроениям. И оттого, что именно тогда во мне забрезжило: Майя Туровская живет в своем дискурсе, в своем потоке, не часто пересекаясь с мейнстримом. Сегодня я в этом абсолютно уверена. ✦

Нина Цыркун

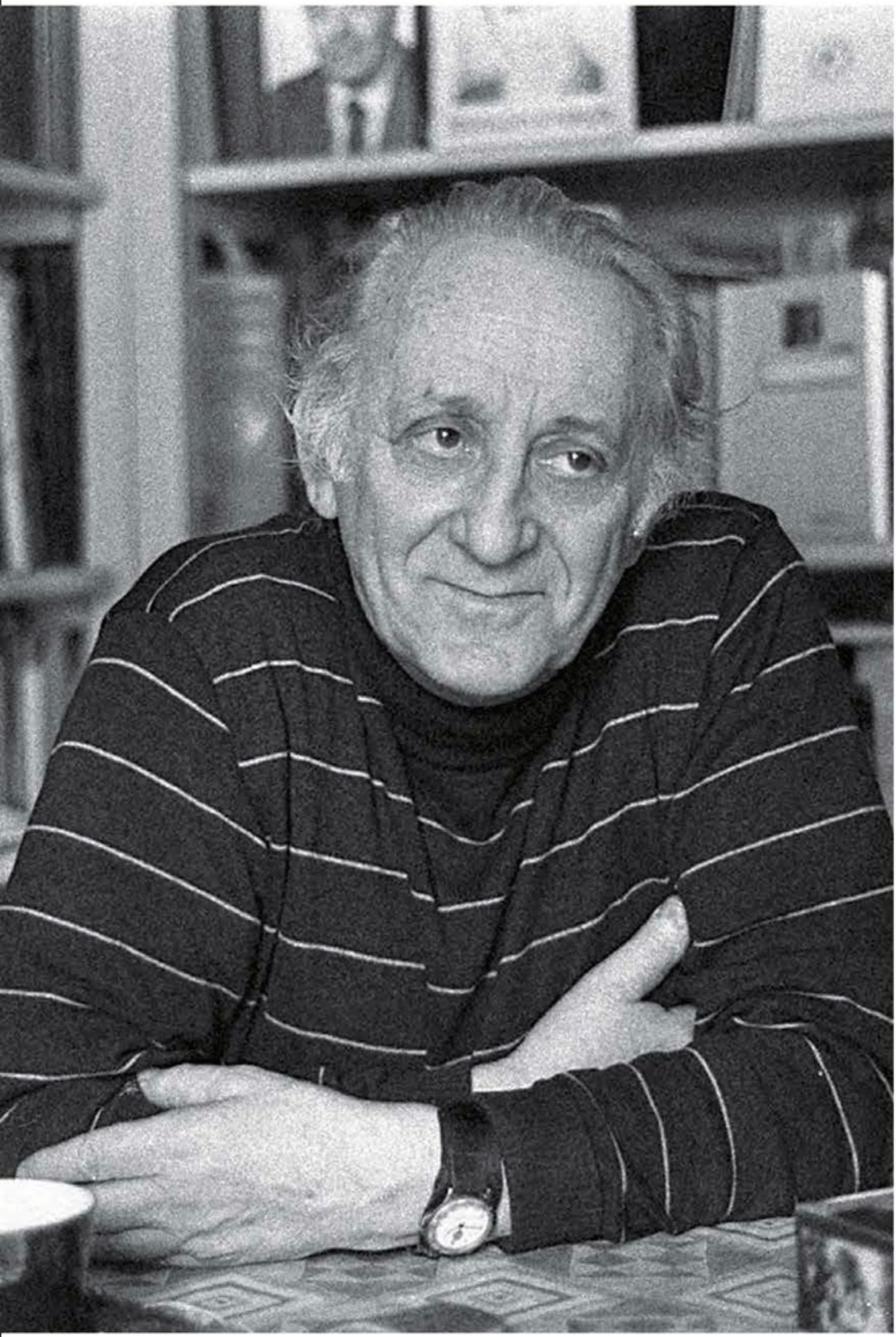
К юбилею Майи Иосифовны телеканал «Культура» еще раз показал программу «Острова» с ее участием. В ней Майя Иосифовна, чрезвычайно (я бы даже сказала – вопиюще!) недооценивая то, что было до сих пор сделано ею за годы работы, назвала только две вещи. Во-первых, фильм «Обыкновенный фашизм». А что касается второй, то она так сказала: «Другое, что мне удалось сделать, – это книга, которую никто не знает и не помнит, «Герои «безгеройного времени». Тут мне захотелось крикнуть, как гаршиновской лягушке: «Я! Я знаю и помню!» – и сразу же устыдилась, прекрасно понимая, что далеко, очень

далеко не одна я. (Могу даже несколько имен сразу назвать навскидку, кстати, из людей уже новых поколений.) Как раз в этом году я писала книжку про американский кинокомикс и решила заглянуть в «Героев…», чтобы представить картину рецепции «неканонических» жанров, которые значились в подзаголовке. И была буквально потрясена и проблематизацией, и ответами на вопросы, которые автор сама себе задавала. В книге не было никакой, казалось бы, подобающей случаю критики «низкого» масскульта; напротив, впервые в нашей литературе автор встал на его защиту. И насколько же там актуально, прямо-таки злободневно была описана ситуация кризиса, «обрушившего всю нашу цивилизацию», как сказала в «Островах» Майя Иосифовна.

Ей свойственно видеть дальше других, понимать глубже. Вспоминаю ситуацию в нашем Институте киноискусства, когда мы, «по моде сезона», выбирали директора. Четыре кандидата представили свои программы. Одну из них – Кирилл Разлогов, новаторски предложив коллективу переформатироваться, соединив изучение кино и телевидения. Было очевидно, что сторонников у него немного – все боялись риска, не хотели менять привычное русло. И тогда встала Майя Иосифовна и сказала примерно следующее: «Мне очень дорого кино, которым я всю жизнь занимаюсь. Но время выдвигает вперед телевидение. Это нельзя игнорировать. Если мы хотим сохраниться как научный коллектив, мы должны поддержать Разлогова». Увы, ее словам тогда не вняли; пожертвовать личным удобством ради главной цели, к чему призывала Майя Иосифовна, согласились только четверо; директором был избран «прораб перестройки» Алесь Адамович. Благородный человек, он много сделал, чтобы сохранить институт, но скорее его стены, чем научный дух. Многие это поняли, но слишком поздно.

Получается, что она всегда (во всяком случае, очень часто) оставалась в одиночестве. Зато в какой завидной компании! С Чеховым, с Брехтом, с Бабановой… Такого масштаба люди были (и есть) ее «референтной группой», только на таких она ориентировалась и никогда – на дутые или тем более официальные авторитеты. Это как будто о Туровской пел Фрэнк Синатра: «I'm going my way».

И вот еще один случай из жизни. В начале 90-х сидели мы в «Киноведческих записках» в тяжких раздумьях о будущем, о том, как выживать. Вошла Майя Иосифовна. Послушала. Кто-то риторически воскликнул: «Что же делать-то!» И она, как всегда, ровным, спокойным голосом ответила: «Как что? Работать лапками, сбивать молоко в масло». Этот совет я запомнила навсегда. Сегодня я повторяю его себе как мантру каждый день. ◆



Наум Клейман:

«КИНО – ВАРВАРСКОЕ ИСКУССТВО»

Беседу ведет Никита Карцев

Никита Карцев. Вы помните, как впервые оказались в кинотеатре?

Наум Клейман. Это был, как ни удивительно, 1942 год. Перед войной нас успели вывезти из Молдавии, и на следующий год мы через Кубань попали в Среднюю Азию. Мне четыре с половиной года. С мамой и бабушкой мы стоим на ташкентском вокзале в толпе эвакуированных. С маленьким узелком, в котором поместились все наши пожитки. И вдруг пришли люди и сказали, что для пассажиров с детьми в привокзальном кинотеатре бесплатно показывают фильм. Мама оставила бабушку у того маленького узелка и повела меня в кино. Там шел «Багдадский вор» – фильм, присланный из Англии в поддержку Советского Союза. Меня поставили на скамейку, и я через головы детей и взрослых смотрел на этот волшебный экран. Там есть момент, в котором мальчик летит на ковре-самолете. Так вот, я этого не помню, но мама мне рассказывала, что я раскинул руки и летел вместе с этим героем. Самое поразительное, что, когда в 1989 году начался наш Музей кино, на Московский кинофестиваль приехал один из режиссеров этого фильма,

←
Наум Клейман

Майкл Пауэлл. Уже старенький, с сыном. Я ему сказал, что первая картина в моей жизни, которую я запомнил, – его «Багдадский вор». Он так обрадовался! Я не знаю, это ли мое впечатление, полученное в четырехлетнем возрасте, или более позднее, когда мы жили в Сибири и кино было единственным окном в мир – с его мечтами и надеждами, – но так или иначе оно определило все, что со мной случилось потом.

Никита Карцев. В какой момент вы решили заняться кино профессионально?

Наум Клейман. Я уже учился на математическом факультете Киргизского государственного университета, и у меня была абсолютно ясная перспектива в физике и математике. Но кто-то вывесил в фойе университета объявление о наборе во ВГИК. Почему нужно в фойе одного вуза вывешивать объявления о наборе в другой – логике не поддается. Кино я любил. Тогда как раз начали выходить фильмы нашей «новой волны», которая, к слову, началась за два-три года до французской. Но только из этого объявления я узнал, что существует киноведческий факультет и такая дисциплина в принципе. У меня мгновенно появилось ощущение, что это именно то, что мне необходимо. Родители не обрадовались, когда я сообщил им о своем решении. Мама поплакала, папа насупился, потому что мужику надо делом заниматься, а кино – это досуг. Но я благодарен им по гроб жизни за то, что это они настояли: «Если ты убежден, что это твое, – попробуй, а там видно будет. Мы не хотим стоять на твоем пути».

Я пошел на консультацию на студию «Киргизфильм», где мне сразу сказали: если в Москве знакомых нет, тебе ничего не светит! Тогда на провинциальных студиях, тем более в Киргизии, царило твердое убеждение, что ехать поступать в Москву можно, только если ты национальный кадр. Есть у тебя направление от Киргизской, Молдавской, Украинской республики – тогда поступление гарантированно. А нет – значит, нет. Но, что называется, судьба помогла.

Никита Карцев. Еще до открытия Музея кино было ли что-то, что хотя бы отчасти его заменяло?

Наум Клейман. Была такая замечательная система деятельности при Союзе кинематографистов СССР, которая называлась Бюро пропаганды советского кино[1]. Благодаря БПСК у зрителей была возможность увидеть не только нашу классику – редко немое, а чаще звуковое кино, – но и так называемое антибуржуазное зарубежное кино. И наша задача как киноведов заключалась в том, чтобы доказать, что Бергман и Феллини – прогрессивные кинематографисты, критикующие своим творчеством капиталистический строй. Система эта была отлажена по всей стране – от леспромхозов Дальнего Востока до аулов на Кавказе и пустынь в Туркмении. Показывали мы в том числе и те фильмы, которые по идеологическим соображениям были не очень рекомендованы к просмотру. Например, «Мольбу» Абуладзе или позднее его же «Покаяние». Что уж говорить о работах Иоселиани или Тарковского! Где их можно было тогда увидеть? Только на показах Бюро пропаганды кино.

1. Позже Всесоюзное бюро пропаганды кино (ВБПК). – *Прим. ред.*

Наум Клейман и Вернер Херцог. 1993

Второй путь – действовавшая тоже повсеместно система университетов марксизма-ленинизма, в составе которых существовал факультет эстетики. На нем мы могли спокойно показывать голливудские фильмы 1930-х годов из коллекции Госфильмофонда. И даже копии совсем новых картин, которые были только что куплены. Показы предваряли выступления самых видных наших киноведов. Таких, как Нея Зоркая, Инна Соловьева, Юрий Ханютин, Майя Туровская. Эти выступления давали еще и ощутимый приработок к нашей маленькой зарплате. Для того чтобы дочке снять дачу на лето, я платил триста рублей. Чтобы их заработать, нужно было провести два тура по всей стране, мотаясь и в колхозы, и в воинские части. Зато благодаря этому я увидел весь СССР и смог показать довольно много картин. В конечном счете это была не столько система пропаганды, сколько просвещения. И во многом именно она сделала возможным появление Музея кино. Хотя решение о его создании было принято Союзом кинематографистов, а не государством.

Никита Карцев. Инициатива исходила снизу?

Наум Клейман. Да, но при этом от таких мастеров, как Эйзенштейн, Кулешов, Довженко. Классики начиная с 1920-х годов постоянно писали: мы требуем появления музея кино. И ведь у них почти получилось! Вы знали, что у нас был первый музей кино в мире? Замечательный киновед Григорий Болтянский еще в 1926 году организовал и открыл его при Государственной академии художественных наук на Пречистенке, на месте бывшей Поливановской гимназии. В этом здании и был открыт первый в мире музей кино. Там были и первые камеры братьев Люмьер, и коллекции плакатов, фотографий, сценариев – дореволюционных и новых. Возник замечательный фонд, который мог стать основой уникального собрания. Но в 1932 году музей закрыли.

Наум Клейман и Маргарете фон Тротта

Всё раскидали. Что-то удалось спасти во ВГИКе, что-то – в НИКФИ, но большая часть коллекции просто исчезла. Потребовалось много десятилетий, чтобы всерьез взяться за создание музея.

Это, конечно, было связано с нашей государственной политикой, потому что каждые десять лет в стране полностью менялась идеологическая ориентация. То, что в 20-е годы считалось авангардом, в 30-е было провозглашено формализмом. Потом уже и эти произведения оказались недостаточно идейными. Потребовалось культовое кино 40-х. Потом культ разоблачили, понадобились новые взгляды, а то, что было раньше, как бы устарело. Мешало также и убеждение, будто кино стареет быстрее других искусств, что, конечно, неправда. Просто из того множества фильмов, которое производится, подлинное искусство – не такой большой процент. Как и в живописи или литературе – сколько всякой макулатуры печатается. Но, в отличие от литературы, принципы отбора фильмов тогда были еще неясны. И что нужно хранить – тоже не очень было понятно.

Ситуация изменилась после смерти вдовы Эйзенштейна. Она завещала государству все, что унаследовала от мужа, но с одним условием: это станет частью будущего музея Эйзенштейна. Ответственность за сохранение его наследия взял на себя Союз кинематографистов. Когда за это дело взялись наши начальники во главе с Кулиджановым и Юткевичем, они, надо отдать им должное, приняли решение параллельно создать музейную комиссию и вместе с сохранением наследия Эйзенштейна начать строить большой Музей кино. Я был среди тех, кто вошел в эту комиссию наряду со специалистами, которые работали в музейных фондах «Мосфильма», «Ленфильма», Свердловской киностудии и прочих. Мне с моим коллегой Леонидом Козловым доверили написать концепцию будущего музея, с тем чтобы напечатать ее в «Искусстве кино».

Тогда же мы начали думать, как устроить специальные музейные программы кинопоказов, ведь на тот момент у нас был лишь опыт программирования кинолектория. Предполагалось, что в Москве появится Центральный музей кино, а в каждой республике и в тех городах России, где были киностудии, – его филиалы.

Началось строительство Киноцентра, который сначала хотели полностью отдать под нужды музея и кинолектория. Строительство длилось восемнадцать лет, и за это время в Киноцентре успели нарезать кабинеты для чиновников и даже пристроить типографию. В 1983 году, когда строительство приближалось к концу, я столкнулся с мнением наших дорогих начальников, что музей можно ограничить одним зальчиком с фойе, куда будут приходить чудаки смотреть свои странные фильмы. Тогда я сказал: я убежден, что в музей будет ходить молодежь, причем на любые фильмы любой сложности.

У нас тогда был фильмотекарь Геннадий Андреевич Курбатов, который собирал картины для Бюро пропаганды. Мы с ним разработали очередную программу для кинолектория и взяли два самых трудных города. Первый – Тбилиси, потому что в то время это был самый богатый по количеству видеомагнитофонов город. К тому же там было турецкое телевидение, где показывали американское и европейское кино, поэтому было сложно выманить зрителей из дому и привести в кино. Второй – Рига, где очень скептически относились к любым русскоязычным лекторам. Русские ходили, а латыши не очень. На примере этих городов мы решили доказать, что люди будут к нам приходить, если им показывать настоящее кино.

Весь 1984 год я мотался между Ригой и Тбилиси. В Риге при одном из кинотеатров мы открыли так называемый киноуниверситет, где каждую неделю, по-моему, по четвергам читался курс истории мирового кино. В Тбилиси, наоборот, мы привозили фильмы пакетами сразу по двенадцать–двадцать наименований и показывали по две картины в день. С нами ездили, чтобы сказать вступительное слово, самые разные лекторы – от Мамардашвили и Параджанова до обычных студентов. Был большой успех. Вскоре в Риге появился свой Музей кино, который отчасти вырос из нашего киноуниверситета.

Мы не только доказали, что людям это интересно, но и опробовали готовую систему малых залов, которую потом использовали в Москве. Показывали фильмы одновременно в разных залах, и зрители приходили к нам, порой не зная, что именно сегодня в программе, но точно зная, что свое кино они обязательно найдут. Продавая дешевые билеты, Музей кино за их счет покрывал 60 процентов своего бюджета.

Никита Карцев. Вы говорили о том, что первый музей кино во многом не состоялся потому, что еще не были разработаны принципы хранения – что считать музейной ценностью. Впоследствии такие критерии появились?

Наум Клейман. В 1991 году, когда акционировали Киноцентр, а Союз кинематографистов лишился средств к существованию, я пришел

в Минкульт доказывать, что надо перевести Музей кино в статус государственного. Одна дама там мне сказала: «Какой мусор вы собираете? Плакатики, открыточки?» По-своему она размышляла правильно. Ведь что такое оригинал в кино? Негатив. Все негативы хранятся в Госфильмофонде. Тогда зачем нужны мы? Собирать какие-то кинокопии? И тут я, надо сказать, обиделся. Не на нее, а на нас, киноведов. Мы не разработали концепцию оригинала музейного хранения. Не понимая, что это важно и практически, и теоретически.

Ведь как делается кино? Сначала создается сценарий, его автор – член Союза писателей. Является ли оригиналом этот сценарий? Является. Хотя, с другой стороны, это же полуфабрикат фильма. Затем художник после работы с режиссером принимается за эскизы. Среди художников кино есть первоклассные мастера, и их эскизы не какая-то прикладная графика, а тоже полноценный оригинал. Оригиналом является даже схема света, установленного оператором, потому что каждый оператор по-своему обращается с камерой и светом. Придерживается определенной выдержки, панорамы, концепции, стиля, определяя таким образом визуальную сторону фильма.

Мы решили ввести понятие «промежуточный оригинал». Это звучит немного парадоксально, но по сути – абсолютно верно. Только приняв на вооружение это понятие, можно убедиться, что фильм – коллективное создание, состоящее из многих этапов, которые предшествуют появлению того единого негатива, который никто и посмотреть не может. Мы сами виноваты в том, что позитив, с которого ведется проекция фильма в зале, называется кинокопией. Хотя сегодня, когда мир полностью перешел на цифровую проекцию, оказалось, что любой позитив на 35-*мм* пленке – такой же оригинал, как картина на холсте. Так мы разработали систему промежуточных оригиналов, подлежащих музейному хранению.

Это уже отдельная область в науке. Сначала киноведение понималось исключительно как критика, позже – как история и теория кино. Потом появились такие области, как реставрация, восстановление музейных раритетов. С открытием Музея кино мы столкнулись с необходимостью появления новой специальности – музееведения в киноведении. Необходимо следить за тем, что подлежит хранению, а что нет. Хотя на самом деле собирать надо все. Появляются все новые области.

Например, мы узнали из одной телепередачи, что Никита Богословский, не только знаменитый композитор и остроумный человек, – еще и кинолюбитель, много снимавший на 8-*мм* пленку. В его архиве запечатлены Высоцкий, Галич, барды того времени, поэты и композиторы. Эта пленка – обычное хоум-видео. А на самом деле огромный пласт нашей жизни, культуры, не запечатленный никакой официальной кинохроникой, которая снимала только самый верхний слой. Повседневная жизнь наших людей, их отношения внутри семьи, жизнь дворов, которая практически исчезла сейчас, – все это запечатлел именно 8-*мм* кинематограф, который в свое время считался

любительством. И, стало быть, никому в голову не приходило его собирать. Изучать его сегодня – все равно что вести раскопки в поисках берестяных грамот времен Древней Руси.

Никита Карцев. Говоря проще, собирать надо все – без исключения.

Наум Клейман. Конечно! Любые старые открытки, журналы – все то, что та дама из Минкульта назвала мусором, стало источником исторического знания. Частная коллекционерша принесла нам трофейные немецкие открытки 20–30-х годов. На них автографы некоторых актеров. Казалось бы, обычная печатная массовая продукция, но благодаря этим автографам она опять стала оригиналом.

То, как напечатаны в старой прессе наши статьи, тоже чрезвычайно важно. Во-первых, это дает нам возможность сопоставить текст с подлинником, увидеть движение от авторского оригинала к подцензурному. Во-вторых, то, в каком виде это напечатано, какой использован набор и иллюстрации, – все это является свидетельством времени, его духа, мысли, идеи, стиля. В этом смысле любая газетная вырезка может стать ценным экспонатом.

Жаль, мы просто не имеем возможности собирать всё. У нас попросту нет для этого хранилищ. Например, я бы с удовольствием собирал те задники, которые пишут для кинодекораций. Однажды я зашел в павильон на «Мосфильме», который находится прямо под нами. Снимался какой-то смешной телесериал, действие которого происходило где-то в Турции. И сзади, за окном, прорезанным в фанере, был натянут задник, на котором художник написал небо с облаками и далеким маяком. Я вполне допускаю, что это не великое произведение искусства, но это выполнено с определенным учетом законов и перспективы кинематографической съемки. Все это скоро исчезнет, потому что сегодня все чаще фоны синтезируют на компьютере. И хотя бы один памятник этой культуры надо сохранить. Как в свое время надо было сохранить примеры культуры макросъемки. А ведь она полностью исчезла. Где куклы из «Нового Гулливера» Птушко, которые сами по себе шедевры? Или из его «Золотого ключика», куклы для которого делал замечательный художник и режиссер Валентин Кадочников. Он скончался в годы войны, и от него почти ничего не сохранилось.

Но у нас есть целый отдел мультипликации с просто потрясающей коллекцией мультипликационных кукол.

Никита Карцев. А какое место в жизни Музея кино занимает показ фильмов?

Наум Клейман. Для нас это форма экранной экспозиции. Как построены музейные кинопоказы? Во-первых, это самостоятельный цикл. Это может быть персональная ретроспектива или картины определенной эпохи. Могут быть фильмы одной темы или жанра, но так или иначе это некая содержательная, эстетическая общность, которая дает другое прочтение того или иного произведения. Даже когда мы показываем один фильм, он обязательно сопровождается каким-то дополнительным смыслом: памяти такого-то художника, оператора, сценариста.

Во-вторых, для нас все эпохи кинематографа одновременны. Мы должны каждый фильм вставить в правильный контекст и таким образом показать его зрителям. Чтобы ожило то, что лежит мертвым грузом в архиве. Кто знает, что и на кого повлияет? Считалась проходной картина «Фантомас». И что? Мало того что она дала потрясающие всходы в следующую эпоху – она до сих пор питает кино какими-то идеями. Или Бастер Китон, которого в свое время забыли в тени Чаплина, – сколько он потом принес открытий!

Зрители должны понимать, что родословная кино очень богата. Оно имеет корни в старых искусствах. Для этих целей в рамках нашего музея музыкальным критиком Алексеем Париным был открыт Московский оперный клуб. Он предоставил нам свою коллекцию видео на VHS и сам же ее комментировал. Среди посетителей оперного клуба был и Митя Черников, который теперь главный модернист в европейском оперном искусстве, наделал скандалов в Большом театре, в Питере. Мы также открыли «Школу зрения», где представляли фильмы о живописи. Еще документальный клуб. Специальный клуб «Москва и москвичи», где показывали столицу в фильмах разных эпох. Туда приходили все – от простых студентов до академика Сигурда Оттовича Шмидта, который стучал своей палочкой: «Смотрите, Симонов монастырь, снесенный в 1930 году. Это потрясающе!»

Андрей Звягинцев не кончал ВГИКа, для него, как он сам говорит, киношколой стал Музей кино. Как для Леши Попогребского, Бори Хлебникова. Все они пришли в кино, посмотрев в наших стенах какое-то количество фильмов. В этом смысле Музей кино заменял им Третьяковку или Эрмитаж, куда молодые художники приходят учиться живописи, копируя картины старых мастеров.

Каждый показ обязательно обрамляется вступительным словом до него и обсуждением со зрителями после. У нас есть такой девиз: «Фильм начинается тогда, когда он кончается». С того момента, когда возникают суждения об увиденном, картина формируется в тебе, становится твоей частью. Но для этого нужны определенная обстановка и атмосфера, невозможная в обычном кинотеатре.

Мы делали такую вещь, которая с точки зрения проката казалась абсолютно некассовой. Задумали цикл кинопоказов под названием «Сюжет и трактовка», где один и тот же сюжет давали в нескольких исполнениях. К нам часто приходили дети, которые учились на улице Воровского, а сейчас Поварской. У них была замечательная школа с хорошей литературой. И как-то по просьбе их педагога показали им «Капитанскую дочку» и «Анну Каренину» в разных версиях. Мало того что все тут же после просмотра бросились читать оба произведения, чтобы сравнить, кто же из режиссеров, по их мнению, оказался ближе других к источнику. Их учитель получил лучшие сочинения Москвы, потому что ребята научились сравнивать игру актеров, начали понимать, что такое режиссерская и авторская трактовка, осознали, что такое стиль.

Наум Клейман и Квентин Тарантино

Я бы мечтал сделать такую же выставку, но уже из костюмов. Взять костюмы из соловьевской экранизации «Анны Карениной», добавить к ним костюмы Зархи, которые сохранились на «Мосфильме», а к ним – несколько платьев Карениной – Киры Найтли. Тогда ты сразу понимаешь, как совершенно по-разному авторы видят и смысл действия, и образ Анны, и стиль эпохи.

Но кино – варварское искусство. Оно уничтожает предыдущее ради выгод сегодняшнего момента. Когда-то Людмила Кусакова, одна из лучших наших художниц по костюмам, сделала платье для Марины Влади, игравшей Лику Мизинову в «Сюжете для небольшого рассказа» Сергея Юткевича. Мне повезло, я был на съемках, видел этот костюм и буквально вытаращил глаза. Кроме того что Марина была божественно красива, само платье – как образ бабочки, до которой дотронешься – и сразу погубишь. Потрясающее произведение, сделанное в бархате и очень точно собравшее фигуру Марины Влади в силуэт XIX века, с пышным буфом на плечах из газового материала.

Прошло какое-то время, и, как только открылся Музей кино, мы решили сделать выставку наших лучших костюмов. Я позвонил Миле: «Ты не можешь попросить на студии то платье, потому что я никак не могу его забыть?» Вдруг она вместо ответа начинает плакать: «Ты знаешь, что они сделали?» И рассказывает: чтобы не покупать новый газ, на студии срезали все, что она выкладывала складочку за складочкой своими руками. А потом вообще искромсали бархат для аппликаций. Все, нет больше блестящей работы. Экономим мелочь, не понимая, что это миллионы в будущем.

То же самое произошло с костюмами к «Ивану Грозному» Эйзенштейна, которые делались из подлинной парчи XVII—XVIII веков. Когда на «Мосфильме» снимался «Руслан и Людмила» Птушко, там

Выставка «XVIII век на экране: Екатерина II и Фридрих II». Царицыно, 2013

решили взять костюмы к «Ивану Грозному» и переделать их в сказочные вещи, в шубы. Спарывали подлинный мех и пришивали крашеную кошку. Все погибло! Слава богу, хоть в неполном виде, но некоторые экземпляры сохранились. Вот почему еще нужны музеи кино? Чтобы в процессе производства выявлять то, что представляет художественную ценность, и сохранять для будущего как школу и тот уровень культуры, на который должно опираться современное кино.

Никита Карцев. Есть в фондах московского Музея кино такие экспонаты, которых нет больше нигде в мире?

Наум Клейман. У нас есть замечательная коллекция Григория Львовича Рошаля, которую нам подарил его внук. И среди его фотографий мы вдруг с изумлением нашли подлинные отпечатки 1922 года с одной из постановок театра Вахтангова. Этих фотографий нет даже в театральном музее! Или был у него один несостоявшийся фильм, который он должен был снимать в 1941 году, – «Убийца выходит на дорогу» (не путайте с фильмом Пудовкина и Тарича по мотивам пьесы Брехта «Убийцы выходят на дорогу»). Про Гитлера, которого не приняли в Венскую академию художеств. От картины сохранились потрясающие эскизы Кукрыниксов, но мы даже не знали, что ее успели начать снимать, пока не обнаружили в архиве Рошаля фотографии рабочих моментов и даже некоторых сцен уничтоженного фильма.

Или у нас есть срезки фильма «Ухабы» Абрама Роома, который снят в 1927 году, имел огромный зрительский успех, а после был потерян. Не сохранилось ни одной копии – но у нас есть хотя бы срезки с пленки.

Или в музее хранятся некоторые изобретения наших операторов. Такое чудо, как стедикам, которое позволяет крепить камеру на тело

и снимать актеров в движении. Как известно, Левша придумывает то, что на Западе сделали уже давно. Так и наши операторы для фильма «Емельян Пугачев» сконструировали свой стедикам, поскольку не было валюты купить импортный. И он, в общем, не уступал по качеству. Позже мы показывали его на выставке в Царицыне, посвященной отношениям Екатерины II и Фридриха II.

Или – все вы знаете кинотеатр «Октябрь» и его знаменитую мозаику, которая изображает ключевые сюжеты Октябрьской революции – крейсер «Аврора», матросы. Но мало кто знает, что этот куб должен был быть решен совершенно иначе. Был такой замечательный художник и скульптор Владимир Лемпорт, который задался целью сделать в камне плакаты всей нашей классики. Он успел сделать пять рельефов, из которых четыре сохранились в гипсе: «Александр Невский», «Петр I», «Чапаев» и «Броненосец «Потемкин» с портретом Эйзенштейна. Вся огромная махина центрального куба кинотеатра «Октябрь» должна была быть выложена этими скульптурными «плакатами», которые в зависимости от положения солнца создавали потрясающее ощущение кино в реальности. Но тут пришел какой-то малокомпетентный, занимающий высокий пост хмырь и сказал, что это формализм, народ этого не поймет. И заказ был отменен. Сегодня все четыре сохранившихся рельефа хранятся у нас в музее. Подобного нет нигде в мире.

Никита Карцев. Как существовал музей последние девять лет в условиях, когда он лишился своего помещения?

Наум Клейман. Первый год нам потребовался на то, чтобы переехать всем архивом в один из павильонов «Мосфильма» и прийти в себя. После чего возобновилась обычная жизнь, которая остается за кулисами. Мы постоянно пополняем наши фонды: что-то покупаем, что-то нам дарят. Мы комплектуемся очень быстро. Недавно к нам пришел архив художника Левана Шенгелия. Теперь у нас хранится весь его творческий путь – от первых эскизов к «Алым парусам» до последних, сделанных, когда ему было уже за восемьдесят. Все это не просто приходит к нам, но и атрибутируется: специалисты смотрят фильмы, определяют, в каком эпизоде и какому персонажу принадлежит этот костюм. Какие декорации для него построены. После чего экспонат сканируется или фотографируется и вносится в компьютер. У нас огромный каталог, в нем уже 150 тысяч наименований, и все это может быть доступно из любой точки мира. Открываешь каталог и смотришь, что у нас есть по Тарковскому или Урусевскому.

Теперь что касается выставок. У нас замечательные контакты с другими музеями и галереями. Либо мы устраиваем собственную выставку на их территории, либо предоставляем свои экспонаты для совместных или чужих выставок. И показываем фильмы – везде, где только можем. То в Третьяковке во время их выставок, то, до недавнего времени, в Кинотеатре имени Моссовета. Летом в «Музеоне» на открытой площадке демонстрировали немое кино с живой музыкой. Приходило по триста человек, все сидели на полу. Людям это нужно!

В общем, старались не загибаться, не сидеть и ныть, а работать даже в таких условиях.

Никита Карцев. Говоря про будущее – каким вы видите идеальный Музей кино?

Наум Клейман. Прежде всего надо обеспечить его нормальным фондохранилищем – это основа любого музея. С определенным температурно-влажностным режимом, раздельным хранением: фотографии в одном режиме, костюмы в другом, рисунки в третьем. Должны быть нормальные залы, где разместится постоянная экспозиция, и пространство для временных выставок, индивидуальных или тематических.

Мы когда-то разговаривали с самыми прогрессивными нашими архитекторами, и они объяснили мне одну интересную вещь: музей должен быть рассчитан на разные уровни восприятия и на многократное посещение. Есть центральный круг, в котором размещена общеобразовательная программа, достаточная, чтобы снять первый слой. Чтобы тот, кто не особо заинтересован в кино, мог пройти по этой экспозиции и за полтора-два часа усвоить основные вехи развития кинематографа. От первых русских лет до наших дней. Но рядом должны быть зоны углубления. Например, ты увлекся 1930-ми годами и тебя заинтересовал Барнет. Ты можешь повернуть налево и тут же вызвать на монитор информацию о нем и всей его школе. Или пойти направо и найти что-то совсем другое: поймешь, в чем заключается работа художника, звуковика, каким образом писал музыку Прокофьев, что в это время делал декоратор. Все что угодно – ты просто вызываешь именно тот материал, который тебе необходим. Так музей может стать действительно интерактивным и бесконечным – при небесконечном пространстве.

И конечно, ему нужен свой мультиплекс с системой малых залов. Важно, чтобы он находился в пределах равной доступности от всех районов Москвы. Нам говорят: вот на окраине есть возможность схватить старую фабрику и сделать Музей кино. Или нам предлагали переехать на Студию Горького, даже не спросив, хочет ли она нас принять. Но там невозможно сделать музей! Когда мы находились в Киноцентре, к нам приезжали даже из Рязани и Твери, чтобы посмотреть фильм и на последней электричке вернуться. А если оказаться на окраине, в Медведкове, к примеру, – не поедут люди с Юго-Запада, и наоборот. Так что надо думать о зрителях, о том, как им было бы нетрудно добраться до комплекса музейных залов.

Никита Карцев. Организация подобного музея невозможна без участия государства?

Наум Клейман. Безусловно. Есть частные музеи кино, но они, как правило, довольно однонаправленные и ограниченные в средствах. Чтобы уменьшить государственные расходы, которые для музея очень существенны, можно, на наш взгляд, не плодить новых начальников, а реализовать Музей кино в контексте быстро развивающегося сегодня Музея имени Пушкина. Мы обсуждали это еще с Ириной Александровной

Антоновой. Теперь я с интересом прислушиваюсь к идее Марины Лошак развивать музей вширь, переоборудовать для него одну из старых фабрик – по примеру галереи «Тейт Модерн» в Англии.

Слава богу, министр культуры согласился перенести в ведение Музея имени Пушкина комплекс Эйзенштейна. Но это только часть общенационального собрания. Мы-то считаем, что весь Музей кино должен быть там. Огромный, сочетающий подлинные вещи с виртуальной интерактивной экспозицией. У нас колоссальная международная поддержка. Начиная от руководства крупнейших кинофестивалей, кончая ведущими российскими кинематографистами: от Звягинцева до Бондарчука. Думаю, что с помощью общественных усилий можно также облегчить и финансовую ношу государства, привлечь спонсоров и сделать действительно первоклассный музей нового типа.

При этом у меня есть впечатление, что Музей кино необязательно должен располагаться в одном здании. Мультиплекс – где-то в центре, а мемориальный комплекс можно разместить в Музее имени Пушкина. В последнее время он позиционирует себя не только как музей мировых искусств, в том числе и отечественных, но и как музей всех искусств в принципе. А кино и есть наследник всех искусств.

Сейчас слово «синтез» не очень популярно. Когда люди слышат выражение «синтетическое искусство», думают, что речь идет о чем-то искусственном. И Тарковский тоже очень не любил это слово. Так вот, мы недавно придумали выставку «Эйзенштейн-читатель», которую обязательно надо сделать на грядущий Год литературы. Он же очень много читал и выписывал, причем на разных языках. От Платона до Джойса. И мы решили представить эти выписки, сделанные в разные годы, начиная с детства, и перевести их на русский язык, чтобы мы понимали, какие мысли других людей его тронули. Его круг чтения – это и есть тот культурный слой, в котором существует кинематограф. Но я сейчас о другом. Недавно посмотрел – Эйзенштейн тоже употреблял слово «синтез», но главным для него было не это. Он хотел найти именно генетический код кино. Как мы в себе носим гены рыб и млекопитающих, так и кино имеет в себе гены всех искусств. И как раз эта точка зрения соответствует концепции Пушкинского музея. Думаю, с его помощью Музей кино может стать настоящей семьей искусств. Образом идеального музея. Парнаса, где все музы живут вместе. ◆

Антон Долин

НУЛЕВАЯ ГРАВИТАЦИЯ

«Интерстеллар»
Interstellar
Авторы сценария Джонатан Нолан, Кристофер Нолан
Режиссер Кристофер Нолан
Оператор Хойте ван Хойтема
Художники Нейтан Краули, Кенделл Эллиотт, Эггерт Кетилссон и другие
Композитор Ханс Циммер
В ролях: Мэттью Макконахи, Энн Хатуэй, Джессика Честейн, Маккензи Фой, Майкл Кейн, Дэвид Гяси, Уэс Бентли, Кейси Аффлек, Джон Литгоу, Мэтт Деймон и другие
Legendary Pictures, Lynda Obst Productions, Paramount Pictures, Syncopy, Warner Bros.
США – Великобритания
2014

Безупречных фильмов не существует, это знают даже дети. Но никто не знает, почему в некоторых фильмах одни норовят увидеть новое откровение, а другие, напротив, изобличают их небезупречность, считая ее особо тяжким грехом. «Интерстеллар» Кристофера Нолана, казалось бы, еще один фантастический блокбастер, причем даже без рекордных сборов. А в зрительских реакциях градус пафоса, как хвалебного, так и разоблачительного, зашкаливает. Возможно, дело в том, что этот фильм, намеренно или нет, заступил на невидимую, почти неразличимую в постсекулярном мире территорию сакрального. Ведь он обращается, по выражению одного из персонажей, профессора Бренда, не к человеку, а к человечеству.

Сыгравший роль старика ученого Майкл Кейн, талисман Нолана, смотрит с надеждой на ковбоя и пилота Купера (Мэттью Макконахи) – потенциального спасителя гибнущего человечества. Так Англия, Европа, старый мир ждут невозможного – попросту чуда – от Нового Света, будь то Америка или вовсе неведомый космос. «Мы забыли, что мы пионеры, первооткрыватели», – говорит, на южный манер растягивая слова, Купер другому старику, своему тестю Доналду (Джон Литгоу), с которым они сидят на крылечке фермы, попивают пиво и смотрят в ночное небо, где звезды только выглянули из-за облаков. Конечно, «мы» здесь не столько «люди», сколько «американцы»: звездно-полосатые нашивки NASA будут отчетливо различимы на скафандрах даже в глубинах Черной Дыры. Кому, как не пионерам – в американском смысле слова, – проникать за фронтир, он же космический горизонт событий, в поисках «того, не знаю чего?» Впрочем, «Интерстеллар» не столько сказка (здесь все строго научно, главный в мире специалист по

←
«Интерстеллар»

«кротовым норам» и парадоксам времени Кип Торн был исполнительным продюсером картины), сколько мистерия. Достаточно услышать литургическую музыку Ханса Циммера, исполненную на сэмплированном органе собора Солсбери и записанную в лондонской церкви Темпл, чтобы это понять.

Забавны и показательны оба типа претензий к фильму. Первый – обвинения в неправдоподобии, антинаучности того, что на самом деле отражает передовые завоевания астрофизики: свое благословение Нолану дал Стивен Хокинг, а его друг Торн выпустил к премьере увесистую книгу «Наука «Интерстеллара». Второй – указания на психологическую недостоверность и схематичность ряда персонажей. Но представление, посвященное причащению Человека (именно так, с большой буквы: он условен, даже имя ему ни к чему – имен Купера, Бренда, Ромилли, Манна, Дойла мы так и не узнаем) небесным таинствам, не обязано быть ни точным, ни правдоподобным. Более того, эти два качества здесь лишние. Но их отсутствие тревожит и будоражит, раздражает и возбуждает зрителя, привыкшего к другому типу развлекательного кино. Вот этого-то Нолан и добивается.

Режиссер из Великобритании, работающий в Штатах, сделал фильм-перевертыш по отношению к другой культовой картине, с которой началась эпоха межзвездных путешествий в кино, – «Космической одиссее» Стэнли Кубрика, американца, уехавшего жить и работать в Лондон. В том материале, где Кубрик стремился к холодной британской сдержанности, Нолан – до сих пор систематически получавший обвинения в бесчувственности – неожиданно достиг неприлично высокого, голливудского градуса сентиментальности и был заклеймен уже за это. Нехитрая мысль «куда ему до Кубрика» повторялась из рецензии в рецензию, будто критики все разом забыли, как враждебно их предшественники встретили в 1968-м «Космическую одиссею». Два фильма схожи меж тем не как канонизированный первоисточник и еретический римейк, а как зеркальные отражения – два одинаково парадоксальных решения одной сложной теоремы.

Кубрик вместе с Артуром Кларком открывал неземное происхождение человеческой цивилизации – таинственный черный Обелиск – и посылал астронавтов в запредельные галактики, чтобы вступить в контакт с Творцом (или творцами, не суть важно). Энигматичность последней главы «Космической одиссеи», взбесившая рациональных рецензентов, идеально работала как набор смутных и эффектных мистических знаков, именно она в конечном счете подарила картине – тоже небезупречной – статус бесспорного шедевра. Кубрик смог передать священную суть освоения космоса: поиск основы всех основ, если угодно – Рая. Утопичности несбыточных надежд, разбуженных Кубриком, а потом закрепленных с подачи Лукаса и Спилберга, был положен конец в прошлогодней «Гравитации» Альфонсо Куарона. Героиня фильма чувствовала экзистенциальное одиночество в чужом и холодном космосе – недаром ее заносило на русский корабль, где она

«Интерстеллар»

обнаруживала икону (вряд ли где-либо еще связь космических полетов с религией была продемонстрирована столь наглядно). От смерти, окружавшей со всех сторон, говорившей с ней голосами призраков коллеги и дочери, она чудом спасалась лишь на Земле, сбежав из враждебного безвоздушного пространства. О спасительная гравитация, как приятна тяжесть бытия после смертоносной невесомости.

Для Нолана еще со времен «Начала» невесомость – не смерть, но греза, человечества сон золотой. Гибелью в «Интерстелларе» грозит не мечтательность, а именно эмпирическая реальность. Взбунтовавшаяся родная планета оккупирует и воздух, лишая людей возможности дышать, – атмосфера забита пылью, кислород по прогнозам скоро закончится вовсе. Человечество, по меткому замечанию Купера, разучилось смотреть в небо, так много оно теперь смотрит под ноги. Кстати, начинается фильм со сцены, в которой герой, все-таки взглянув наверх, вдруг ловит на пульт управления заблудившийся со времен давней войны индийский беспилотник. Так бывший пилот, вынужденный выращивать кукурузу на своей ферме – в неопределенном будущем, куда помещено действие фильма, каждый занимается лишь этим, – снова устанавливает контакт с небесами; скоро он улетит туда. Пока он об этом не подозревает и едет на джипе со спущенным колесом в школу, где учатся его дети, тинейджер сын и десятилетняя дочь. Учителя вызвали.

Почему-то нетрудно себе представить, что учительница – та самая доктор Райан Стоун из «Гравитации», которая, испытав на себе космический ужас, вернулась домой и теперь отговаривает остальных следовать ее примеру. Или Стоун написала новую версию учебника, а перед нами ее прилежная ученица, которая уверяет обалдевшего Купера: не было никаких «Аполлонов» и высадки на Луну, все это оказалось

«Интерстеллар»

пропагандистским проектом, запущенным для того, чтобы разорить СССР. Почти по Пелевину, вспомните «Омон Ра». Но Купер – сторонник домашнего воспитания, а его дочь держит на стеллаже своей спальни модель лунохода. Их обоих тянет в космос, и мироздание в курсе. Оно посылает им таинственные знаки, а потом – конкретные координаты засекреченной базы NASA посреди пустыни, тем самым предопределяя центральные темы грядущей драмы. Или, уточним вновь, мистерии: небесное против земного, пропажа и обретение отца, смерть и воскрешение. Недаром же миссия астронавтов носит название «Лазарь».

Об этом названии Купер отдельно спрашивает профессора: почему «Лазарь»? Бренд объясняет, что Лазарь воскрес – а Купер в ответ напоминает, что для этого сначала пришлось умереть. Речь, казалось бы, о грядущей смерти Земли и ее воскрешении – но не только. Не случайно и глобальная катастрофа, и спасение оставлены за кадром по примеру «Аватара». Не человечество, а человек, сам пилот, в финале умрет, чтобы потом необъяснимым образом воскреснуть, чему и посвящена финальная, столь схожая своей загадочностью с кубриковской, глава «Интерстеллара». Как в настоящей средневековой мистерии, главный герой – там бы его звали попросту Душа – поступательно расстанется с окружающими его вспомогательными персонажами (каждого при желании можно считать аллегорией: Дойл – Авантюризм, Ромилли – Познание, молодая Бренд – Надежда), подобно ракете, при взлете отбрасывающей ступени. Третий закон Ньютона: чтобы взлететь, необходимо оттолкнуться. Потом Купер остается наедине с космосом. То, что было точкой соприкосновения с небытием для доктора Райан из «Гравитации», дарует пилоту Куперу чудо воскрешения.

За горизонтом событий – там, где нет места рациональному, – герой разделяется и со своим последним спутником – воплощающим

логику роботом TARS. Он как бы расщепляется, превращаясь в чистый дух. Мир пяти измерений – самый научно спорный, восхитительный и критикуемый момент фильма – напоминает бесконечную библиотеку: то ли Александрийскую, то ли Вавилонскую. Но книги, заполняющие бесчисленные полки, невозможно прочесть, они иллюзорны. Черная Дыра – это Черный Вигвам Нолана, не случайно же режиссер окрестил своего героя Купером (здесь уместно вспомнить о том, как создатель «Твин Пикс» Дэвид Линч вдохновлялся Кубриком, как снимал собственный фильм о межзвездных перелетах, смерти и воскрешении – «Дюну» и как дорогу в Черный Вигвам его агенту Куперу открывали сотрудники NASA). Книжные полки «Интерстеллара» – с одной из них фильм начинается – и есть его занавески, за которыми скрыта комната дочери героя; сквозь эти прозрачные, но непроницаемые барьеры будет слышен лишь простейший бинарный код. Морзянка эмоций, азбука любви совершает невозможное – закольцовывает историю, спасая род людской. Куперу удается передать дочери данные космического уравнения.

Амелия Бренд, не в состоянии сдержать слезы (возвышенность темы требует постоянно их проливать – опять же одних зрителей это трогает, а других бесит), пытается убедить товарищей лететь на планету, где, возможно, их ждет ее возлюбленный. Они расстались больше тридцати земных лет назад, надежда на успех минимальна, и у нее нет других аргументов, кроме любви. Мужчины голосуют против. И, как выясняется позже, совершают неверный выбор. Амелия – все недюжинные актерские способности Энн Хатуэй брошены на этот ключевой диалог – приводит напоследок абсурдный аргумент: любовь – неучтенный физический показатель, неизмеримый, но от этого не менее значимый. Нолан с ней солидарен. Условия для жизни обнаруживаются именно там, на третьей планете. Купер же осознает ее правоту в глубинах Черной Дыры, где любовь к дочери помогает ему без дополнительных навигационных устройств найти нужную точку в пространстве-времени и изменить ход событий.

Четвертое измерение (время) и пятое (гравитация) намекают на шестое, подобное шестому чувству (любовь). По совокупности три неизведанных измерения переводят количество в качество, из предопределенного универсума средневековой мистерии – в ренессансное космическое путешествие Данте, тоже восходившего к девятому небу ради своей Беатриче. «Любовь, что движет солнце и светила» – буквально то, о чем снят «Интерстеллар». Нолан добавляет еще один говорящий образ из эпохи Возрождения. Таинственное рукопожатие, которое Амелия переживает в момент перелета через «кротовую нору», возвращается, когда Купер оказывается за горизонтом событий: это он жмет ей руку, невольно повторяя жест Адама, прикасающегося пальцем к Богу-Отцу на потолке Сикстинской капеллы. Он наконец-то понял, о чем она говорила, когда призывала отключить расчет и последовать за чувством.

Постичь этот парадокс умом и смириться с ним почти невозможно. Нет никаких «Их» и никакого «Его», на встречу с которым летел кубриковский астронавт Боуман. Есть только люди, хоть и живущие в неопределенном будущем… но ведь в нем же, относительно нас – зрителей, находятся Купер и Бренд. Купер умирает человеком, чтобы, катапультировавшись из взорвавшегося шаттла, воскреснуть в прямом смысле слова небожителем – или, говоря проще, «Призраком», являвшимся с детства в облаках пыли и движениях предметов дочери героя, умной девочке Мёрф. Зачем она вообще так нужна в сюжете, недоумеваешь поначалу, неужто только для выжимания слез из публики? Пока не осознаешь, что только взгляд дочери может увидеть в отце – давно ее бросившем и поэтому навеки молодом – существо высшего порядка. Раз сказал, что спасет мир, значит, спасет.

Этот лейтмотив в картине – один из важнейших: отцы предают и обманывают, но надеяться все равно больше не на кого. Разумеется, отец в «Интерстелларе» – еще и Отец. Подведя так много раз и вовсе оставив Землю своим вниманием, он все-таки спасает ее в последний момент, позволив людям построить ковчег и отправиться в космическое плавание. Контекст выхода «Интерстеллара» – не только «Гравитация» и, скажем, «Прометей» Ридли Скотта, но и «Ной» Даррена Аронофски, а еще «Исход» того же (что вряд ли случайно) Скотта. Сакральное стучится в дверь, принимая обличье человеческого.

Однако ситуативно вписаться в роль Вседержителя не то же самое, что быть им. Сыгранный харизматиком Макконахи, Купер прекрасен тем, что он не бог, а человек: слегка пижон, немного чудак, одержимый трудоголик, адреналиновый наркоман, внимательный отец. Романтик откуда-то из 1960-х, даже одетый соответственно (Нолан мудро избегает футуристических костюмов). Для таких космос – дом родной: это наводит на невольную параллель с российской анимационной короткометражкой, снимавшейся и получившей премьеру синхронно с «Интерстелларом», – мультфильмом Константина Бронзита «Мы не можем жить без космоса». Его герои, двое друзей-космонавтов, в финале вовсе покидают Землю, зависая без всяких кораблей в уютной небесной черноте, теряя представления о любой привычной нам системе координат[1]. Тот же выбор совершает Купер.

Не только знающий физику, но и любящий лирику профессор Бренд прощается с людьми по-своему – читая им свое любимое стихотворение Дилана Томаса:

Не уходи покорно в мрак ночной,
Пусть ярой будет старость под закат:
Гневись, гневись, что гаснет свет земной.
Пусть мудрецы строкою огневой
Небес темнеющих не озарят –
Не уходи покорно в мрак ночной…[2]

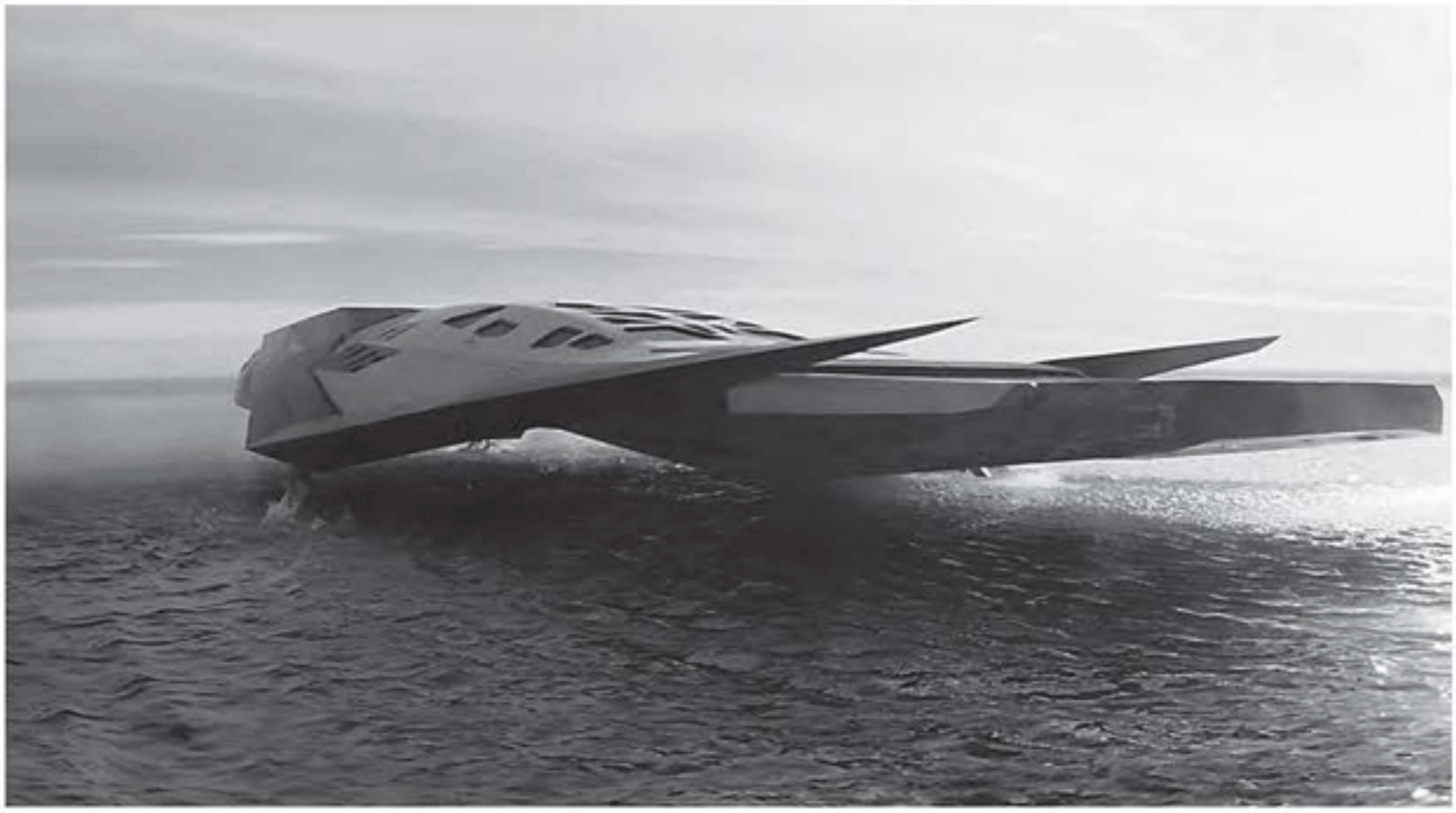
1. Член Американской киноакадемии Константин Бронзит уже высказал намерение голосовать за «Интерстеллар» в номинации «Лучший фильм года».

2. Перевод Григория Кружкова.

«Интерстеллар»

Безусловно, не желая, как и их мудрый наставник, чтобы свет земной погас, его ученики и подопечные, по факту, только тем и занимаются, что уходят в мрак ночной. Темнота безвоздушного пространства влечет их, затягивает, как космический водоворот (именно так представлена Черная Дыра): в червоточину, за горизонт. Иногда даже начинает казаться, что их траектория начертана самой судьбой и никакая навигация, никакой умный план ее не скорректируют. Недаром же в решающие моменты фильма они теряют способность управлять кораблем.

Так куда их ведет? Раз за разом Нолан и его оператор Хойте ван Хойтема повторяют один эффектный прием – контраст безразмерного огромного пространства с имитацией записи воображаемого видеорегистратора на крыле джипа, крыле самолета или на боку космического шаттла. Иллюзия постоянного движения вперед разрушается, как только на экране возникает общий план: людям только кажется, что они продвигаются от точки А к точке Б, на самом-то деле они описывают огромный круг. С той же неодолимой силой, которая в начале отталкивает Купера от Земли и рыдающей дочери, потом он стремится вернуться домой. Это возвращает нас к слову «одиссея». Кубрик с Кларком использовали его, чтобы описать невероятное путешествие, но ведь на самом деле Одиссей не просто плавал по морям: он возвращался домой. Купер становится Улиссом, хоть и не слишком хитроумным, но столь же бесстрашным и так же мало стесняющимся своих чувств. Тот тоже был отцом, оставившим семью и положившим жизнь на то, чтобы увидеть ее вновь. А сын, который вырастает за время его странствий (Тома играют сначала пятнадцатилетний Тимоти Чаламет, позднее Кейси Аффлек), – Телемак, у которого своя, не зависящая от отца, хоть и предопределенная его отъездом, судьба.



«Интерстеллар»

Петля или спираль – формообразующая основа фильма, его ДНК. Он весь состоит из круглых или шарообразных структур: огромная центрифуга, которая должна спасти человечество от вымирания, орбитальная станция Endurance (она двигается в пространстве, вращаясь), Сатурн и его кольца, «кротовая нора», Черная Дыра Гаргантюа, планеты… По круговому принципу построен минималистский саундтрек Циммера, где мелодические паттерны бесконечно повторяются, дублируются, накладываются друг на друга, но никогда не завершаются. Не будем забывать о важном образе, объединяющем отца и дочь, соединяющем финал фильма с его началом: еще один круг – циферблат часов, которые перестали идти, потому что в пульсирующей на месте секундной стрелке зашифрованы квантовые данные из-за горизонта событий. «Интерстеллар» – фильм о сражении с временем и победе над ним.

Ключевой персонаж в этой внутренней интриге – дочь Купера, Мёрф. Ее играют сразу три актрисы – девочка (Маккензи Фой), женщина (Джессика Честейн), старуха (Эллен Бёрстин), – что наглядно демонстрирует неумолимый ход лет. Астронавты его, в свою очередь, не замечают – они на годы замораживают время, погружаясь в спячку, или попадают на планету, где за один местный час проносится семь земных лет. Тревожная музыка, иллюстрирующая их пребывание там, выдержана в ритме, имитирующем тиканье часов. Одна из самых простых, страшных и эффектных сцен фильма – возвращение Амелии и Купера на станцию, где их встречает поседевший Ромилли: несколько часов их отсутствия стоили ему двадцати трех лет ожидания, как выясняется, бессмысленного. Тогда они включают свои автоответчики и просматривают сообщения с Земли за двадцать три года. Вместо оставленного им мальчика Купер видит усталого бородатого мужчину,

который только что похоронил собственного сына, вместо обиженной девочки – взрослую женщину, свою ровесницу. Он назвал дочь Мёрф в честь «закона Мёрфи», американского аналога русского «закона бутерброда» – то, что может случиться, непременно произойдет. Но что именно случится? О чем говорит этот закон в трактовке Нолана? Вероятно, именно об этом – необратимом времени, в конечном счете ведущем к разрушению и смерти.

Его и преодолевает Купер, попав в Черную Дыру, откуда выбирается столетним стариком, не постарев ни на день. Будто чудом, он оказывается в светлом будущем, где успевает застать свою дочь: морщинистую, неподвижную спасительницу цивилизации со старыми треснутыми часами на запястье. Космическая колония, где смогло выжить покинувшее Землю человечество, выглядит как огромная воронка (снова круг), где небо не противоположно почве, а плавно ее продолжает и привычные законы гравитации перестали функционировать. Единственное напоминание о брошенной погибшей планете – мемориальный музей семейства Купер, перенесенная туда их ферма. Ненавидевший ее при жизни пилот с кривой ухмылкой выдерживает экскурсию по собственному дому, думая лишь об одном – как бы поскорее оттуда сбежать. С фермы, а еще от незнакомых родственников, окруживших смертное ложе его престарелой дочери. Они напоминают ему, бессмертному, о том, что время по-прежнему идет, – и Купер вновь отправляется в путь. Из космоса его тянуло домой, из дома влечет в космос. Очередной круг замкнулся.

Перфекционист Нолан не рисовал декорации на компьютере, он по-настоящему построил ферму и высадил триста акров кукурузы на неприспособленном для этого поле (фермеры удивлялись, что она в итоге выросла). И все для того, чтобы в конечном счете сжечь посевы. Опять третий ньютонов закон: порой надо построить целый мир, чтобы оттолкнуться от него и взлететь. Нолан полемизирует с апологетами «вечного возвращения» – Тарковским, приведшим в финале «Соляриса» блудного сына к порогу отцовского дома, и Маликом, о чьем «Древе жизни» (тоже фильм об истории одной семьи и непреодолимости вселенной) в «Интерстелларе» напоминает каждое появление Честейн. Заговорив о скитаниях вечных и о Земле, Нолан делает выбор в пользу скитаний. Хотя бы потому, что они вечные. Инстинкт путешественника – единственное лекарство от времени и смерти.

А цель пути все та же: поиск Земли Обетованной, в «Интерстелларе» зарифмованный с сотворением мира. Зритель предчувствует это еще до того, как понимают герои. Где смерть – там и возрождение, где конец света – там начало нового. Поэтому эсхатологические книги со стеллажей из спальни Мёрф – от «Бесплодной земли» Томаса Стернза Элиота до «Противостояния» Стивена Кинга – предсказывают не только апокалипсис, но и новый старт. Мощнейшие визуальные точки фильма – две непригодные к жизни безымянные планеты, куда приземляется шаттл с Endurance, водная и ледяная, – выглядят не столько

как мир-без-человека, сколько как мир-до-человека, где невидимый и грозный дух носится над водами и льдами. Человек вступает во взаимодействие не просто со стихией, но с четырьмя первичными элементами. Земля буквально рассыпалась под ногами пылью, обернулась огнем (в каждой сцене параллельного монтажа мы видим пожары, все более масштабные); вода накрыла гигантской волной, неся моментальную гибель; воздуха едва хватило на ледяной планете, когда кислород начал выходить из разбитого шлема скафандра – еще одна сферическая форма, разрушение которой чуть не привело к смерти. Спасение – лишь на новой Земле, на планете, где жил и погиб возлюбленный Амелии Бренд. Планете любви.

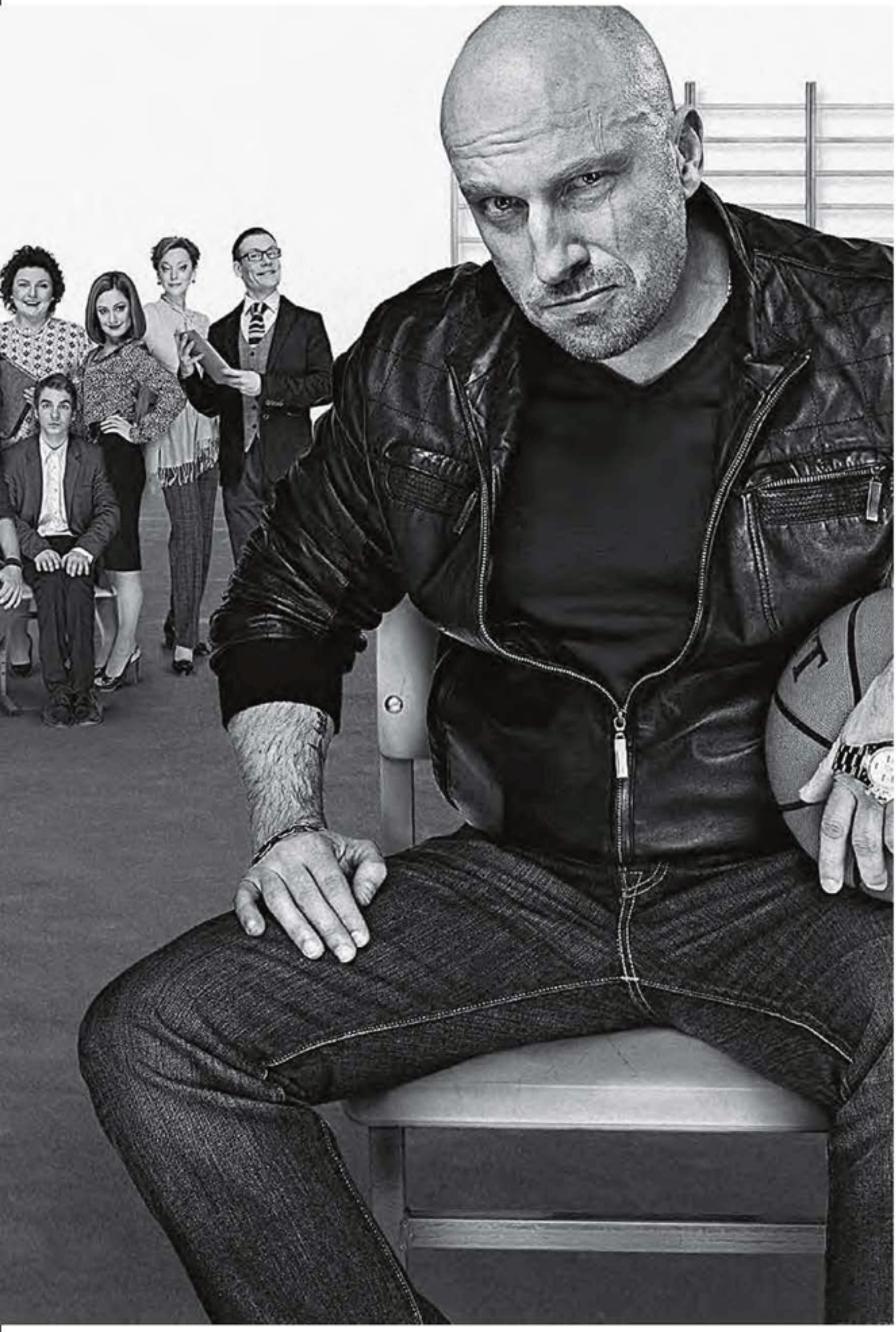
Тайна третьей планеты открывается Амелии и Куперу уже за границей финальных титров, нолановского горизонта событий. Там они положат начало новому миру и вырастят человечество из пробирки «плана Б», с подачи покойного профессора Бренда увезенной еще со старой Земли. Спасительный цилиндр с оплодотворенными яйцеклетками невольно напоминает о форме кукурузы, которую выращивал еще в свою бытность фермером Купер, а потом его сын. В скором будущем он будет взращивать уже иные посевы. Здесь ответ на вопрос о смысле бесконечного кругового движения: иногда для того, чтобы что-то увидеть и понять, необходимо улететь на максимальное расстояние. Дистанция позволит рассчитаться со смертью и начать жизнь с нуля.

Ноль – еще один круг. Точка отсчета, которая отменяет время, не помещаясь ни на одном циферблате. В Америке, где я смотрел «Интерстеллар» в кинотеатре – без дубляжа и в том формате, который сам Нолан считает идеальным, IMAX 70mm, – мне довелось побывать в нью-йоркском Музее Гуггенхайма, архитектуру которого так напоминает построенная профессором Брендом станция-центрифуга. Там как раз шла выставка международной арт-группы Zero, знаменитой в разгар космической эры, в 1960–1970-х, и незаслуженно забытой сейчас. В каждой картине, скульптуре или инсталляции были ощутимы следы эпохи: экспозиция даже начиналась с видео взлетающей ракеты и обратного отсчета, до ноля. Искусно изготовленные оптические иллюзии, как микропланетарии, рисовали светом и тенью фантастические карты звездного неба на стенах музея. Поверхность большинства произведений вздыбливалась, выгибалась, попросту торчала навстречу зрителю, будто не будучи способной удержаться в рамках плоскости и стремясь куда-то в иное измерение.

При всей романтике и ностальгии Нолан использует принципиально противоположный ракурс, радикально отличаясь в этом от идеалистов полувековой давности. Они, отвернувшись от человека, вглядывались в небесные чудеса; он, улетев в космос, оттуда разглядывает человека, подчас изучая ландшафт его лица, будто неизведанную планету (оператор ван Хойтема, который впервые в истории снимал массивной тяжелой камерой с плеча, рассказывал, как увлекательно делать с ее помощью крупные планы). Они придавали плоскости

объем, а он, отказавшись от игры в объем – Нолан принципиально не снимает в 3D, – настаивает на максимально широкой плоскости экрана. Наконец, они постулировали преимущество человека над искусственным интеллектом: астронавт Боуман в «Космической одиссее» отключал спятившего властолюбивого робота HAL 9000 от питания и брал управление на себя. В «Интерстелларе» демонстративно лишенные даже намеков на антропоморфность роботы TARS и CASE (в них нет человеческой «округлости» или даже ее имитации, они состоят из параллелепипедов: один из критиков остроумно сравнил их с конструкциями Дональда Джадда) – единственные персонажи, обладающие чувством юмора, а в итоге героически жертвующие собой ради высшей цели. И уж точно выигрывают в сравнении с доктором Манном – как утверждается с самого начала фильма, выдающимся ученым и самоотверженным человеком, роль которого поручена неожиданно являющемуся в кадре Мэтту Деймону. Он теряет рассудок точно так же, как кубриковский HAL, чуть не уничтожая всю миссию и последнюю надежду человечества на спасение от смерти. В самом деле, лучше уж робот.

Не первый год Кристофера Нолана и его брата сценариста Джонатана обвиняют в чрезмерной просчитанности, технологичности, бесчувственности драматургии и режиссуры: то, в чем могли бы заподозрить прикинувшихся людьми роботов. Допустим, TARS и CASE – автопортреты братьев Нолан, а прототипом их сломанного собрата KIPP, бесспорно, послужил третий автор фильма – задумавший «Интерстеллар» Кип Торн (недаром он сломан: все-таки чистая наука в картине отступает перед вопросами гуманитарными). Но не любопытно ли было бы наконец взглянуть на человека и все его несовершенства, эмоции и мысли, взлеты и падения с точки зрения искусственного разума? В конце концов, если мы так давно складываем сказки и снимаем фильмы о роботах, героями их мифов, легенд и торжественных мистерий должны оказаться люди, чей внутренний космос столь же увлекателен и непостижим, как скрытые в глубинах Черной Дыры квантовые данные. ◆



Александр Дулерайн:

«ЛЮДИ – ВСЁ ТЕ ЖЕ»

Беседу ведет Даниил Дондурей

Александр Дулерайн – генеральный продюсер телеканала ТНТ (с 2010 года).

Даниил Дондурей. Александр, я вас считаю не только креативным человеком, но и серьезным аналитиком телевидения. Даже жаль, что редко вас слышу – на ежегодных презентациях ТНТ, где вы выступаете с пламенными речами, на «Эхе Москвы». Задам вам несколько вопросов не как режиссеру, продюсеру или одному из создателей ТНТ, а именно как телевизионному аналитику. Помните, как-то несколько лет назад мы с вами в «Афише» говорили про сериалы. В стране сейчас очень многое меняется, уже поменялось – я не про политику, не про экономику, поскольку убежден: все, что происходит в нашей жизни, – это культура. И то, и другое, и пятое, и двадцать пятое. Конечно, в широком смысле, а не в отдельности музеи, кинотеатры, библиотеки, сериалы, ток-шоу, парки культуры и отдыха… В данном случае я говорю про воздух времени, наполнение происходящего смыслами, про понимание разного рода процессов. Есть ли у вас ощущение, что содержательный контекст вашей работы как продюсера, сценариста и режиссера в последние года два изменился? Какие-то сложности в развитии того, что вы умеете и что в целом делает канал, у вас возникли?

Александр Дулерайн. Появилось гораздо больше возможностей. ТНТ растет, у нас теперь гораздо больше опыта. Надо иметь в виду, что целый ряд проектов, которые выходят в этом году, делались три-четыре года. Соответственно некоторые сценарии, которые мы обсуждали три года назад, в следующем году, я надеюсь, уже будут реализованы. Если раньше мы практически не занимались комедийными и по российским меркам очень дорогими сериалами с лучшими, на мой взгляд, российскими режиссерами и актерами, то теперь мы их делаем довольно активно. Мне кажется, главное, что изменилось, – мы стали лучше все это делать. При этом

← «Физрук», режиссеры Сергей Сенцов, Федор Стуков

появление «Сладкой жизни», «Моими глазами», «Чернобыля…» (я сейчас не о комедийных сериалах говорю: ситкомы на ТНТ давно уже высокого качества) – это только начало пути.

Даниил Дондурей. Получается, что на самом деле время существенно не изменилось. Страна, социальный и зрительский заказ, свобода высказывания, контексты – ничего не поменялось.

Александр Дулерайн. Вы спросили о нашей работе и о моих ощущениях. Вот в том, что мы делаем на ТНТ, мы становимся лучше.

Даниил Дондурей. Я вас провоцирую. Вы просто развиваетесь?

Александр Дулерайн. Да.

Даниил Дондурей. Но что-то наверняка становится проблемой? Что вы вынуждены решать последние года два? Из того, что раньше решать не приходилось, с чем не сталкивались? Есть ли какие-то обстоятельства, связанные с постоянными трансформациями? Я, например, чувствую, что есть разные поколения киноведов. Бывшие советские люди смотрят своими глазами, у них своя система оценок – они невероятно политизированы, а молодые люди более внимательны к форме, чувствительны к новому языку. Они более скоростные. Пишут ловко, иронично, но не всегда глубоко. Не читают теоретические книжки, не знают предшественников, не читали, например, Майю Туровскую. Я про киноведческую среду говорю.

Александр Дулерайн. Если говорить о критике, тут есть два аспекта. Ее роль, на мой взгляд, в первую очередь заключается в анализе того, что происходит, в культурологическом анализе. Но и в том, чтобы рассказывать людям, что такое хорошо и что такое плохо. С одной стороны, анализировать, а с другой – рекомендовать или не рекомендовать произведение своим читателям.

Даниил Дондурей. Да, интерпретировать, объяснять – не надо бояться этого слова.

Александр Дулерайн. Выходит фильм, появляются критические статьи о нем. Но если в таком издании, как «Искусство кино», они скорее культурологического характера, то в журналах, газетах, на сайтах и в блогах это тексты, которые так или иначе советуют или не советуют смотреть фильм.

Даниил Дондурей. Они оказываются в бизнесе, в пиаре.

Александр Дулерайн. Как зритель я надеюсь, что они не в бизнесе, что пишут искренне. То, что вы говорите, – чудовищное предположение. Я надеюсь, что корреспондент уважаемого издания в своей рецензии не врет ни себе, ни читателям и на самом деле так думает, когда говорит, что фильм прекрасен, интересен, там удивительная игра актеров…

Даниил Дондурей. Вы много читаете отрицательных рецензий?

Александр Дулерайн. Я закончу мысль. И критик таким образом рекомендует посмотреть фильм. Или он, наоборот, пишет, что слабые актеры, плохой сюжет, неубедительная история. Не рекомендует. Вы говорите о том, что за этим могут стоять еще и коммерческие интересы, скажем, производителей и прокатчиков фильма, которые заинтересованы

«Реальные пацаны», режиссер Жанна Кадникова

в позитивной рецензии. Здесь есть несколько засад. Во-первых, в последние несколько лет – с активным развитием социальных сетей – впечатления профессиональных критиков смешиваются с десятками тысяч впечатлений других зрителей. У человека всегда есть выбор – мнение его товарища-зрителя и мнение эксперта. Проблема в том, что сейчас мнения так называемых экспертов не очень-то влияют на процесс. В гораздо большей степени влияют бесконечные комментарии в социальных сетях.

Как мне кажется (может, я ошибаюсь), роль критики, рекомендующей или не рекомендующей что-то зрителю, постепенно утрачивается или как-то трансформируется. Это я говорю о кино. Что касается российского телевидения, одна из его проблем, на мой взгляд, заключается в том, что практически полностью отсутствует телевизионная критика. При том что сами сериалы становятся в сознании людей все популярнее, фактически отвоевывая место, которое совсем недавно безраздельно принадлежало кино. Сериалы давно перестали быть второсортным «мылом». Телевизионная критика начинает появляться, отвечая на запросы, но ей так же мешает бесконечное количество комментариев в социальных сетях. В каком-то смысле ей не оставляют места. Конечно, это ранит саму профессию. Критик – одна из профессий, наиболее страдающих из-за появления социальных сетей.

Как тут быть? Проблема еще и в самом уровне экспертизы. Есть два вида «спорта». Один – то, что обозначается как «массовая культура». Другой – так называемое элитарное искусство. Например, выходит «Интерстеллар» Кристофера Нолана. Он может нравиться критикам или не нравиться. В принципе это особо ни на что и никак не влияет. Картина или собирает свои огромные деньги, или не собирает. Это не зависит от рецензий. А при этом есть целый тип фильмов, авторы которых очень даже зависят от рецензий. Я не знаю, какой пример привести, но это фильмы, которые снимаются на гранты, распределяемые экспертами.

«Комеди Клаб»

Вот они существуют в том мире, где аналитические статьи и рецензии и мнения этих самых экспертов что-то реально решают, потому что успех или неуспех картины определяется отзывами критиков, фестивальной историей, но не кассовыми сборами. Действительно, «элитарное» кино почти никогда не бывает востребовано широкой публикой. Страдает главным образом искусство анализировать кинотекст, мастерство кинокритики. Она вытеснена с территории коммерческого кино и выступает в опасной роли некоего «эксперта» в области кино «элитарного».

Даниил Дондурей. С вашим ощущением я абсолютно согласен. Мир профессиональной экспертизы практически исчезает даже в кинематографе, не говоря уже о телевидении, где действует еще и множество других факторов и обязательств. Телевидение, на мой взгляд, оказывается главным производством современного мира, в России особенно. Оно – в виртуальную эру – занимается изготовлением массовых представлений о жизни, о происходящем. Согласитесь, было бы странно, если бы экономика страны, ее безопасность, образовательная сфера или здравоохранение остались без профессиональной экспертизы. А именно это происходит в сфере сегодняшнего российского телевидения. Здесь – как и во всех других видах деятельности, связанных с созданием «второй», придуманной авторами реальности, – происходит мощное разведение и продукции, и аудитории на две группы: массовое потребление (раньше сказали бы «ширпотреб») и так называемая элитарная культура. Обращение к максимальному количеству людей, коммерческое по сути, – и общение с немногими ценителями и знатоками. Но нельзя забывать, что история кино, как и любого искусства, – это история шедевров и гениев.

Александр Дулерайн. Не совсем так. Когда кино начиналось, это был абсолютно балаганный, ярмарочный вид искусства. К нему стали относиться серьезно даже не через десять лет после его появления, а гораздо позже. Кино – история не шедевров, а скорее того, как

«ярмарочное» развлечение стало искусством. Похожая вещь происходит и с телевидением.

Даниил Дондурей. С одной стороны, кино действительно аттракцион, и оно возвращается к первоистокам – мы это видим по блокбастерам.

Александр Дулерайн. Хотя опять же такие фильмы, как «Гравитация» и «Интерстеллар», – какое-то новое явление…

Даниил Дондурей. Согласен. И есть, условно говоря, работы братьев Коэн или Ларса фон Триера, которые собирают деньги, несопоставимые со сборами в прокате картин Финчера, Нолана. Но я хочу сейчас обратить внимание на то, что телевидение остается без профессионального разбора, продуктом и того и другого типа. Исключительно в рамках философии «доли и рейтинга». Эти показатели тотальны, всепогодны, заменяют любые другие критерии.

Александр Дулерайн. Вы говорите о России. Вообще-то в мире телевидение не остается без критики. А вот в России – посмотрите на профессиональный уровень разбора, что в кино, что на ТВ. Может, тогда и хорошо, что про телевидение много не пишут?

Даниил Дондурей. Самое смешное в этом случае, что я с вами согласен. Но по существу это нехорошо. Не может медицина или ракетостроение не иметь профессиональной экспертизы.

Александр Дулерайн. Здесь огромная разница. То, что касается профессиональной экспертизы в области медиа, гораздо более субъективно, чем в медицине. Условно говоря, в вопросах телевидения ошибка эксперта, мягко говоря, не так заметна, как там. Поэтому и может сохраняться то положение вещей, какое есть.

Даниил Дондурей. Не совсем согласен. В медицине это касается жизни индивидуума, а в телевидении – адекватного понимания происходящего, в том числе принципов и самого устройства жизни – со всеми его последствиями – ста двадцати миллионов человек.

Александр Дулерайн. В медицине это не касается индивидуума. Человек – это же биологическая структура, и мы все в этом смысле устроены одинаково.

Даниил Дондурей. Да, но последствия… Мы видим: он жив, его вылечили или он умер. А в телевидении сдвинули лишь понимание сути событий. Это совершенно другая система оценки, но не менее важная по последствиям.

Александр Дулерайн. Это вечный спор о том, нужно ли дать системе самой регулировать себя или нужно поставить мудрых регулировщиков, которые будут ею управлять. Если вы говорите о профессиональной экспертизе в сфере кино и телевидения, то предполагаете, что появляется некое мнение, которое весомо. Основываясь на котором, принимают важные решения. Ужас в том, что чтобы мнение было весомо, оно должно что-то весить. Мнениям, с которыми я сейчас сталкиваюсь в среде критиков, я бы не придавал существенного значения.

Даниил Дондурей. Но у вас ведь наверняка есть какая-то референтная группа, несколько людей, профессионалов, чьи оценки для вас

значимы в вашей работе. И это в любом случае отдельно от рейтинга и доли.

Александр Дулерайн. Конечно, мне важно и интересно мнение многих моих коллег. Но опираться можно только на внутреннее понимание/ощущение. Потом мы все узнаем, нравится это миллионам телезрителей или нет. Заранее все равно это никогда не известно. Но ни мнение коллег, ни рейтинги не меняют сам сериал. А мнений всегда много. Понимаете, вот вы смотрите на этот цвет как на синий, да? Но знаете при этом, что есть люди, которые скажут, что он грязно-синий, а есть и такие, кто уверен: это – зеленый.

Даниил Дондурей. Но ведь благодаря своему опыту, гигантской работе, бэкграунду… вы сами сказали, что стали работать более качественно. Точно знаете, какой получился цвет. Он оригинальный? Или больше денег приносит? Больше людей смотрят? Но ведь это достигается разными средствами – количество зрителей. Чемпионы доли далеко не всегда автоматически чемпионы по качеству.

Александр Дулерайн. Наши истории становятся лучше сделанными. Теперь они умнее, тоньше, сложнее, на мой взгляд. Кто-то другой скажет, что все стало разнузданнее, беспредельнее, отвратительнее, а кто-то – что все таким же и было. А пятый или десятый скажет, что вообще не смотрит российское телевидение. Это, кстати, наиболее частая точка зрения в вашей среде.

Даниил Дондурей. Но, с другой стороны, и вам, и коллегам, продвинутым зрителям, и каким-то маргинальным переходным группам было бы важно почитать уважаемого эксперта.

Александр Дулерайн. Мне было бы интересно. Но когда я читаю, например, в статье про фильм «Интерстеллар», что там плохой параллельный монтаж во второй части, мой мозг просто взрывается. Почему плохой? Почему критик так пишет?

Даниил Дондурей. Или про то, что Финчер устарел.

Александр Дулерайн. В итоге я вижу, что, как правило, критики просто безжалостно обосновывают свою точку зрения, не стесняясь ни в выборе аргументов, ни в выборе стиля. И что? Как сказал чеховский Тригорин, когда хвалят – приятно, когда ругают – чувствуешь себя два дня не в духе. Но смысла-то это не добавляет. Интересна аналитика. Для этого должен быть специалист, надо знать телевизионный контекст, а его почти никто не знает.

Даниил Дондурей. Все это очень важно.

Александр Дулерайн. Кинокритики худо-бедно, несмотря на все нами сказанное, смотрят и раньше смотрели много фильмов. Но сериалы-то они не смотрят. Это огромный мир, неплохо бы его знать.

Даниил Дондурей. Мне кажется, что это род культуры будущего. Ойкумена, творческий космос, не знаю, как обозначить правильно. Очень талантливые люди здесь работают, важные вещи нации объясняют. Продвигают – или тормозят – культуру страны. Куда бы я ни пришел сегодня, все вокруг говорят о превосходных американских сериалах. В моей среде,

по крайней мере. В компаниях, на днях рождения, на кухнях. Телевизионное кино живет той жизнью, которой десять лет назад не было.

Александр Дулерайн. Так ведь люди те же: Скорсезе делает сериал, Финчер тоже. Но и у нас сейчас происходит то же самое. Только для нашего канала сейчас снимают Пежемский, Хлебников, Германика, Буслов, Перельман, Константинопольский и другие. Это просто чуть позже произошло. Я не сравниваю, но идея понятна. Появился новый способ высказывания, в каком-то смысле новый вид искусства, новая форма развлечения. Не могу сказать, что она более адекватная. Опять же фильм «Гравитация» – совершенно замечательный. Фильмы Вуди Аллена, который сейчас переживает настоящий ренессанс, прекрасные, ничем не хуже, чем сериалы. Так что они не исчезли, в кино тоже происходит что-то интересное.

«Интерны», режиссеры Максим Пежемский, Заур Болотаев, Милан Калибарда, Евгений Невский, Радда Новикова, Дина Штурманова

Даниил Дондурей. Мы говорим об аналитиках – их нет.

Александр Дулерайн. В России их нет ни в кино, ни в телевидении. В этом смысле все хорошо. Это же еще связано с так понимаемыми коммерческими интересами. Потому что критиков, как я подозреваю, развращают прокатчики. Про один фильм ты можешь сказать что хочешь, а вот про другой – уже как-то неудобно.

А с другой стороны, появились десятки, сотни тысяч мнений, которые раньше никто не мог знать. Мы теперь можем знакомиться с оценками тысяч зрителей. Страшное дело.

Даниил Дондурей. Но вам же не нужны тысячи. Как автору. Их суждения у вас в другом кармане.

Александр Дулерайн. Неизвестно, что тебе нужно, а что нет. На самом деле это очень интересно. Когда я читаю мнения обычных зрителей, я, по крайней мере, уверен, что они не ангажированы, в отличие от профессиональных критиков.

Даниил Дондурей. Вы заменили мое страшное слово «бизнес» более нежным – «ангажемент», а сказали то же самое. Подозреваем экспертов в заведомой ангажированности?

Александр Дулерайн. Ангажированы часто даже не с точки зрения коммерческой, а каким-то иным образом: невежеством, дружбой, аллергией. Это все – способы быть ангажированным. А когда ты читаешь, как говорится, рядового зрителя – три строчки матом или не матом, – то ты уверен, что он не ангажирован.

Даниил Дондурей. Но вам же хочется встретить профессионального эксперта.

Александр Дулерайн. Хочется настоящей аналитики. Чтобы кто-то умный и понимающий не отругал или похвалил, а проанализировал. Но это – редчайшая история. Такого практически не бывает.

Даниил Дондурей. Я вернусь к началу. Как изменился содержательный контекст в последние годы? Какие темы стали важными, модными? Каких тем сегодня нельзя касаться?

Александр Дулерайн. Нет таких тем. Понятно, что в последний год естественным образом выросли рейтинги новостей. Но при этом доля ТНТ за этот год больше, чем была в прошлом. Я вижу, что если мы делаем что-то хорошее, зрители это смотрят. Если же ты сделал фигню, они не смотрят, даже если будешь говорить, что не смотрят потому, что стали интереснее новости. ТНТ вырос по сравнению с прошлым годом.

Даниил Дондурей. Вам не кажется, что это как раз связано с тем, что вы в каком-то смысле свободны от политики?

Александр Дулерайн. Не только мы одни от нее свободны.

Даниил Дондурей. Но вы как-то значимо, я бы сказал, концептуально свободны от нее.

Александр Дулерайн. Все развлекательные каналы свободны от политики. И мы, и СТС, «Пятница», «Перец», «Домашний», «Ю» – вся плеяда развлекательных каналов. А при этом посмотрите на цифры сериалов Первого канала, тоже свободных от политики. У них в этом году целый ряд сериалов и других форматов с большими рейтингами. Зрители либо смотрят то, что ты делаешь, либо нет. Вот и всё.

Даниил Дондурей. Вы не чувствуете особенного давления сформировавшегося социального контекста?

Александр Дулерайн. Каждый сериал мы делаем по нескольку лет. Это же не пирожки. Сценарий сериала «Чернобыль. Зона отчуждения» был написан четыре года назад. Сейчас мы сделали пилот сериала, который выйдет в эфир в 2016 году. У нас идут съемки сериала «Измена» – про девушку, у которой муж и три любовника. Очень резкая история, прекрасный сценарий. Там шестнадцать серий – огромный объем; съемочный период – почти весь год. Еще несколько месяцев будут идти съемки. Какой тут контекст?

Даниил Дондурей. Но ведь есть целый ряд изменений, связанных с какими-то требованиями патриотизма, прочего… всего того, о чем говорит министр культуры.

Александр Дулерайн. Я не сталкивался с такими требованиями. Естественно, есть система ограничений в том, что можно, а что нельзя показывать по телевизору, и мы действуем строго в рамках этих ограничений.
Даниил Дондурей. Мне нравится – вы осваиваете все возможности как будто бы свободной страны. У вас это есть. И даже в «Реальных пацанах».
Александр Дулерайн. Мы просто стараемся делать хорошо то, что мы делаем. Это правда.
Даниил Дондурей. Ваши учредители не могут сказать: а где ваши патриотические сериалы?
Александр Дулерайн. Да никто нам этого не говорит и никогда не говорил. И не будет говорить. Когда ты делаешь что-то, что самому нравится, и стараешься делать это хорошо, а еще это и успешно, тебе твои учредители только спасибо скажут, им тоже по-человечески будет нравиться то, что ты делаешь.
Даниил Дондурей. С авторами стало хуже, лучше? Я имею в виду драматургов, режиссеров, продюсеров.
Александр Дулерайн. Лучше стало, потому что по мере роста и развития мы притягиваем талантливых людей. Я надеюсь, что этот процесс даже будет ускоряться.
Даниил Дондурей. А вы перекупаете, можете или не можете платить, например, больше по сравнению с Первым каналом? У вас есть гонорары, возможности?
Александр Дулерайн. Все сравнимо.
Даниил Дондурей. Нет «первого» и «второго» эшелона?
Александр Дулерайн. С нами трудно работать, особенно сценаристам, потому что мы требуем переписывать. Мы в этом смысле тяжелые партнеры. Мы хотим работать с теми, кто к этому готов, кто хочет сделать что-то выдающееся, пусть и не скоро.
Даниил Дондурей. Вы вырастили кого-то?
Александр Дулерайн. Мы растем сами с нашими авторами. Сегодня Comedy Club Production и Good Story Media – настоящие центры притяжения для молодых авторов.
Даниил Дондурей. Вы чувствуете, есть ли какие-то сдвиги в аудитории? Поменялось ли здесь что-то, стала ли она глупее, умнее, требовательнее?
Александр Дулерайн. Я про аудиторию ничего не знаю. В каждом человеке всегда живет много очень разных людей, я не могу это оценивать. Вижу что то, что мне нравится, дает огромные цифры, как тот же «Физрук», или «Чернобыль…», или «ХБ», меня это радует. Когда мне что-то нравится, а рейтингов высоких не дает – огорчает.
Даниил Дондурей. Нет дискуссий о том, что люди как-то изменились?
Александр Дулерайн. У меня есть подозрение, что со времен апостола Петра ничего не изменилось. Люди – всё те же. ◆

Кира Богословская

ВЕЧНЫЕ СЮЖЕТЫ И МАССОВАЯ АУДИТОРИЯ

Существует устойчивое представление: раз телевидение создается профессиональными людьми – оно полностью управляемо. Впечатление это обманчивое. Как социальный институт и как «эфир», ТВ включает в себя такое количество аспектов, что становится лишь частично управляемой квазистихией.

Интрига рассматриваемой ситуации состоит в том, что под определением «массовая аудитория» кроется бескрайний океан общественного сознания. Его другое название – «население России». В этом пространстве успешно или не очень присутствуют разного рода сюжеты, сценарии, мифы. Среди них, конечно же, есть и актуальные, находящиеся на краю становления культурных норм и идеологий. Речь сейчас идет не о востребованных темах или новостных поводах (например, «Россия – Украина» или «лихорадка Эбола»), а о придуманных авторами историях, репрезентирующих общие формы того мира, в котором живут зрители.

В реальности или во внутренней реальности эти сюжеты каждый день происходят в обыденной жизни многих миллионов людей, образуя невидимый социокультурный театр. Мы попытаемся их описать как ключевые метафоры общественного сознания, связанные с глубинными чувствами граждан, с их базовыми опасениями и ожиданиями, такими, например, как «мужик в доме», «как за каменной стеной», «никогда хорошо не жили – так нечего и начинать».

В тот момент, когда массовая аудитория смотрит значимые сюжеты эфира, образуется своего рода Солярис – океан восприятия эфира аудиторией, волны которого прихотливы и непредсказуемы. В одни телесюжеты массовая аудитория вглядывается пристально, потому что они соответствуют актуальным для данной

социально-культурной группы картинам мира, стереотипам и мифам общественного сознания. В них как раз и содержится актуальное (или желаемое) развитие ситуации, необходимый для жизни опыт. Другие сюжеты проходят мимо зрителя.

Если говорить о той популярности, которая измеряется рейтингами и долями, то в первую очередь речь идет о хорошем качестве и отчетливых сообщениях форматов, а также о средствах целенаправленного привлечения и удержания зрительского внимания (преувеличенно эмоциональные сцены, игра на низких чувствах, сплетни, азарт соревнований и т.п.). Но без наличия у сюжета реальной общественной актуальности все эти средства превращаются в фантик без конфетки. Сюжет в этом случае не будет по-настоящему работать, а следовательно, не станет популярен.

В работе с форматами в качественной социологии (фокус-группы) восприятие массовой аудиторией разного рода сюжетов всегда изучается применительно к конкретному формату. Кроме той конкретики, которая всегда эксклюзивна, выявляются закономерности, обобщающие формы взаимодействия телевидения и общественного сознания.

Для того чтобы сделать актуальные для массового зрителя истории более или менее видимыми, обратимся к попыткам создать «конструктор» сюжетов литературы, выделить активно используемые российским ТВ типы вечных сюжетов. Таких попыток было много: от четырех сюжетов Хорхе Луиса Борхеса до тридцати шести – Жоржа Польти. Возьмем классификацию «обозримого» размера (версия Максима Акимова). Она включает двенадцать сюжетов, что позволит различить как те, которые реализованы в сериале, так и те, которые играют роль вечных. Назовем их метасюжетами.

Как реагирует на проявленные в сериалах метасюжеты массовая аудитория?

«ЗОЛУШКА». Бессменный лидер женских зрительских предпочтений. Примеров сериалов на этот метасюжет не сосчитать: от мексиканской «Просто Марии», которую до сих пор вспоминает аудитория, до имевших недавно успех отечественных сериалов «Брак по завещанию», «Условия контракта», «Всегда говори «всегда». На фоне этого метасюжета другие – «Анна Каренина», «Ромео и Джульетта» – вызывают существенно меньший зрительский энтузиазм.

Такая востребованность в первую очередь говорит о контингенте аудитории сериалов: большинство ее составляют женщины старше сорока лет. О них можно было бы сказать «верящие в сказки», но это не совсем так. Российские женщины не веряг в сказку. Они осознанно востребуют ее в процессе потребительского просмотра телевидения, соответствующего их ежедневным вечерним или дневным нуждам. Накормив и обслужив семью, получив наконец «время для себя», женщины хотят видеть что-то волшебное «про себя». То, чему можно сочувствовать, о чем помечтать. Происходит это не только из-за возраста

«Брак по завещанию», режиссер Василий Сериков

массовой аудитории сериалов (40+), который делает «страсти романтической любви» для них не очень актуальными. Требуя миф Золушки, эти женщины хотят получить психологический ресурс надежды, тепла и успокоения для своей совсем не сказочной утренней и дневной жизни. Они очень хорошо знают, что смотрят именно сказку. В таких сериалах речь априорно не идет о самореализации женщины вне семьи. Но в них обязательно присутствует Принц – сильный, красивый и благородный герой.

Интересно, что такой герой очень раздражает мужскую аудиторию, ибо в современных сериалах Принц непременно богат. И как принято в сказке, на месте происхождения его богатства в сюжете сериала практически всегда находится лакуна, пустое место. Даже талантливые сценаристы не могут придумать современного героя с благородными путями приобретения богатства. Сюжет «Золушки», по убеждению большинства мужчин, опровергает нашу реальность. В настоящем российском мире на месте Принца находится бандит или коррумпированный чиновник. Таким образом, романтический миф полностью отрицает российских мужчин-зрителей.

Конечно, женщина-героиня не всегда занята только семьей; хотя речь в сюжетах всегда идет о мужчине, о семье и детях. В современных отечественных сериалах героиня уже реализуется и в карьере, в работе (в очень популярном сериале «Доярка из Хацапетовки» она открывает ресторан). Кроме того, в метасюжете важна тема страданий:

русские женщины издавна хотят погрустить, посочувствовать-поплакать о судьбе героинь, прекрасно зная, что в финале их обязательно ждет вознаграждение.

Основное направление сюжета «Золушка» вовсе не романтическая любовь и даже не любовные драмы, а победа справедливости и воздаяние счастьем за превосходные качества женского характера, за доброту и самопожертвование. И только вторая культурная актуальность – образ Принца, достойного мужчины, полученного героиней в качестве заслуженного бонуса.

Современная «Золушка» – это не история любви, это история судьбы.

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА». История настоящей любви.
Метасюжет этот довольно актуален, но не как основная фабула сериала, а как мини-истории внутри него. В качестве базового сюжета сериала он используется редко. Этот метасюжет наиболее актуален для женской аудитории до 35 лет, поскольку соответствует стадии жизненного цикла, на которой очень важна романтическая любовь.

На уровне ключевых метафор вырисовывается интересная коллизия: соприкосновение с историей взаимной любви не дает катарсиса, сопоставимого с восприятием истории судьбы. Казалось бы, в центре «Золушки» тоже лежит счастливая взаимная любовь, однако не эта часть сюжета является фокусом внимания.

Неужели счастливая любовь не есть основа жизни? Получается, что нет – и дело не в стадии жизненного цикла, когда актуален поиск партнера. Если «Золушка» позволяет через сопереживание судьбе героини получить катарсическое облегчение, то «Ромео и Джульетта» предоставляет только возможность следить за счастливой (или трагической) по своему развитию историей.

Похоже, массовое сознание не считает сильную взаимную любовь важной судьбо- и мирообразующей ценностью. Она способна быть лишь одним из поводов рассмотрения ситуации «на уровне жизни и смерти», но не более предпочтительным, чем предательство, болезнь, преступление.

Здесь стоит описать важную закономерность массового восприятия ТВ-сообщений: аудитория избегает базовую тревогу – чувство нарушения безопасности, связанное с тем, что воспринимаемое из эфира сообщение подвергает сомнению установки зрителя о том, «как устроен мир» или «как надо жить».

Основная цель вечернего, а часто и дневного телепросмотра – успокоение и удовлетворение. Еще одно свидетельство того, что широкий зритель в целом живет правильно в устойчивом мире. Телевизионные «пересмотры представлений» о том, как устроена жизнь, тем более сообщения «у нас все плохо» сегодня на массовую аудиторию не работают. Некоторое исключение могут составлять эфиры маленьких тематических каналов, а также восприятие некоторых сюжетов мужской

и молодежной аудиторией. Именно повышенное чувство тревоги заставляет зрителя сделать самое страшное для современного телевидения – переключить канал.

В «Ромео и Джульетте» не предусмотрен значимый для общественного сознания хэппи энд: соединение героев в финале не даст психологического удовлетворения аудитории, это не их игра. Это ощущение «не своей игры» может быть как раз тем, что эту тревогу подсознательно вызывает.

«АННА КАРЕНИНА». Трагический любовный треугольник.
Этот классический метасюжет сегодня не слишком востребован: он чрезмерно, даже неестественно драматичен для зрителей по сравнению с другими. Тема женской супружеской неверности, ухода к возлюбленному и связанной с этим трагедии не только статистически редко встречается в судьбах зрителей – сегодня она оказывается еще и неактуальной. Современная культурная норма не заставляет женщину оставаться верной нелюбимому супругу. И, хотя сохраняется традиция, одобряющая верность и хранение домашнего очага, в эпоху разрушения моногамной семьи право на расставание с нелюбимым теперь имеет каждая женщина. *«Нет, не современно»,* – констатируют зрители, обсуждая этот метасюжет.

Некоторую современность такому метасюжету могут придать разные статусы главных героев (в первую очередь «богатый и безнравственный» – «бедный и благородный»), но появление оригинальных сюжетов на основе «Анны Карениной» так сложно в настоящее время сформулировать, что нынешних продюсеров и сценаристов названный метасюжет совсем не вдохновляет.

«ОТЦЫ И ДЕТИ». Актуальность этого метасюжета подкрепляется среди прочего запросом женской аудитории на появление на экране отцов – видимо, в силу плачевного состояния института отцовства в современной России. *«Именно отцы – это актуально»,* – замечают зрители, что и подтверждает популярность сериала «Папины дочки». Этот запрос пересекается с предложением метасюжета «Золушка» – желанием видеть на экране настоящего мужчину.

Несмотря на большое количество сюжетов про семью, как ни странно, запрос аудитории на тему «Отцы и дети» не вполне выполняется современными производителями сериалов. Отношения поколений, их разные ценности, любовь и продолжение рода – этот «вечный спектр» отношений и проблем в нынешних сериалах представлен гораздо более поверхностно, чем это переживается массовым сознанием.

Трудно сказать, в чем тут дело. То ли метасюжет «Отцы и дети» сложен и для его убедительной реализации не хватает мастерства сценаристов, то ли его актуальность не осознана продюсерами и заказчиками. То ли среди огромного многообразия конкретных проблем

«Сваты», режиссеры Юрий Морозов, Андрей Яковлев, Алексей Мамедов

и сюжетов им нелегко выделить ключевые, концентрирующие на себе общественное внимание.

Есть еще одна гипотеза: в теме «Отцы и дети», несмотря на ее вечность, проявляется гораздо более жгучая, остро выраженная современность, чем в «женских» и «мужских» метасюжетах. Конфликт отцов и детей – всегда про «сейчас». Про разные культурные нормы и ценности, про связь прошлого и будущего. Возможно, для точного попадания в культурную актуальность, в конфликты века нужно решить более сложную сценарную задачу, чем в случае «женских» и «мужских» метасюжетов, актуальность которых напрямую задается фабулой.

Недаром популярные сериалы, основанные на метасюжете «Отцы и дети»: «Сваты», «Воронины», – не драмы и не трагедии, успех которых сильно зависит от точности прописывания конфликта, а комедии. Именно в комедийном жанре легче представить тему, не вызвав при этом у аудитории базовой тревоги, легко появляющейся именно из-за остроты и актуальности вечной проблемы отцов и детей.

«ТРОЯНСКАЯ ВОЙНА». Тема войны – противостояние двух систем, вражда и ненависть, благородство и самоотречение – это, безусловно, мужская тема, и здесь возникает статистическая проблема: если мы говорим об общей аудитории телевидения, две трети которой составляют женщины, то статистически метасюжет не слишком востребован. Исключением могут быть подъемы популярности этой темы «к датам».

Актуальность этого метасюжета сильно зависит от конкретной направленности сообщения. Тема войны всегда была связана с переживанием «больших свершений» и гордости за «своих». На современном телеэкране все это находит воплощение в рассказах о Великой Отечественной войне. И Победе. Это единственное событие советского времени, символическое значение которого не обесценилось в массовом сознании. Очень редко в сериалах речь идет о более давних

«Монте-кристо», режиссеры Дмитрий Петрунь, Иван Шибанов, Алексей Гирба, Сергей Краснов

победоносных российских войнах – например, Отечественной войне 1812 года.

В связи с новой смысловой ситуацией в стране сейчас вообще сложно что-то сказать об актуальности этого метасюжета: он попадает в область турбулентности актуальных общественных установок. Новостной контент сегодня исчерпывающе удовлетворяет востребованность аудиторией военной тематики как таковой. Однако те слои массового сознания, с которыми связан интерес к этому метасюжету, – это не только поверхностные конфигурации установок и представлений, находящихся под сильным влиянием идеологии. Люди не могут выйти за пределы «бесконечного сериала» о военных действиях, в который теперь уместно включить и ежедневные новости.

На глубинном уровне метасюжет «Троянская война» может вызвать полярные реакции аудитории: от актуализации базовой тревоги и большей востребованности «успокаивающих» сообщений («войну смотреть не хочу, надоело, не хочу волноваться») до потребности отреагировать на собственные и чужие эмоции, накал которых в обществе высок («невозможно оторваться»). К этому следует отнести и потребность прикоснуться к национальной идентичности – что бы под ней ни понималось («нужно обязательно посмотреть, это про нас»).

«ГРАФ МОНТЕ-КРИСТО». Тайный герой, становящийся явным к концу сюжета, откуда-то получивший богатство или большие возможности. Его миссия – отомстить, свершить справедливость.

Часть метасюжета о неправедном заточении героя в тюрьму может быть любопытна, однако в целом он неактуален. Это касается и «таинственности» героя, и особенно обретения им в финале богатства. Обе коллизии противоречат национальному мифу о непременно «честных

и бедных героях». В связи с наличием у массовой аудитории такой установки финансовый триумф вызывает лишь прямую ассоциацию с «олигархами». Именно с «Графом Монте-Кристо» соотносится другой метасюжет, который отсутствует в данной классификации, но пропустить его нельзя: «Робин Гуд». Можно сказать, что Робин Гуд – это «народный граф Монте-Кристо», герой, сражающийся за справедливость против богатых и не обретающий в конце материального благополучия – лишь честное имя.

«Робин Гуд» – скорее, мужской метасюжет. Однако за счет неудовлетворенной общественной потребности в сильном герое он остается актуальным и для женской аудитории. Бесчисленное множество его вариаций несколько притупило интерес широкой аудитории – но не к нему самому, а к способам его конкретной реализации, в первую очередь в «ментовских» сериалах.

Сам этот метасюжет будет востребован еще долгое время, ибо в основе его лежит остро переживаемая тема российского массового сознания: социальное расслоение и ненависть к богатым, испытываемая большинством российских телезрителей любого пола и возраста.

«ГАМЛЕТ». Метасюжет, связанный с внутренним миром героя, не актуален для отечественного общественного сознания.

Такой сильный, сложный и интересный герой не востребован массовой аудиторией именно потому, что в центре истории о нем – внутренняя жизнь личности, а не актуальное внешнее свершение. Внутренняя жизнь персонажа вообще крайне редко возникает в наших массовых сериалах. Их аудитория не приемлет страдающего героя на экране, если в финале он не добивается победы любого типа. Здесь существенную роль играет и то обстоятельство, что телевидение вообще «работает масками»: возможности изображения внутреннего мира героя на ТВ ограничены, как и ресурсы его адекватного восприятия.

Еще одно обстоятельство, которое делает данный метасюжет коммерчески неактуальным, – отсутствие в нем общего позитивного настроения, соответствующего финала или хотя бы активного экшна. Массовые ожидания требуют сюжетов, отвечающих определенным культурным пластам ожиданий, а не потребностям конкретного зрителя. Люди не способны сопереживать рефлексиям надломленного героя – тем более того, который даже в конце не добивается какого-либо социокультурного успеха.

«МАШИНА ВРЕМЕНИ». Метасюжет в целом неактуален, особенно в части путешествий в будущее. Массовая аудитория (за исключением молодых зрителей) не любит «отрыва от реальности» в виде фантастических историй.

Вместе с тем имеется один актуальный для общественного сознания разворот этого метасюжета: машина времени переносит героев

из современного настоящего в советское прошлое. Или, наоборот, из советского – в настоящее (например, фильм «Назад в будущее», сериал «Обратная сторона Луны»). Несмотря на любовь к «реализму», массовая аудитория в последние годы слегка адаптировалась к условно-фантастическим сюжетам; опыт компьютерных игр и просмотра блокбастеров сыграл здесь свою роль. В таких перемещениях во времени востребованы узнаваемые приметы других периодов, а также действия героев в ином культурном пространстве. Но и сами перемещения во времени, задающие основную интригу сюжета, являются для зрителей значимыми. В общественном сознании именно такой прием явно и подсознательно олицетворяет важную для аудитории связь времен.

Многие наиболее важные, приоритетные установки старших зрителей остались в советском времени. В своей внутренней реальности они регулярно перемещаются из одной эпохи в другую, постоянно сопоставляя их между собой. Вот почему для востребованности метасюжета «Машина времени» должно быть обязательно соблюдено правило: пространство-время сюжета обязано существовать в пределах жизни именно этого поколения, того конкретного зрителя, который сегодня смотрит на телевизионный экран.

«ОДИССЕЯ». Путешествие в поисках Сокровища. При понимании этого метасюжета как физического путешествия он довольно востребован, но скорее не в сериалах, а в различных программах про путешествия, которые сегодня есть в эфире почти всех российских телеканалов. Если же говорить об «Одиссее» как о метафоре, о путешествии героя в поисках некоего символического, важного для всех Сокровища, его потенциал далеко не исчерпан. Прежде всего потому, что в нем задействован аспект, очень важный для типа восприятия современного российского зрителя: он позволяет показать перспективу, иное пространство, далекую дорогу – символы, которые всегда важны для российского миросозерцания.

«ОСТАП БЕНДЕР». Может быть, самый актуальный российский метасюжет. Для аудитории страны, где мошенничество и коррупция занимают место вовсе не частного явления, а мощнейшего механизма, вплетенного в саму ткань жизни общества, образ «Остап Бендер» является альфой и омегой, важнейшим «учебником радостной жизни».

В востребованности аудиторией мотивов и поведения «Остапа Бендера» проявляется также производная оценки всего объема нынешнего телевизионного содержания. Массовая публика, обладающая хорошим чутьем на подлинность историй, хорошо понимает, что большинство современных телесериалов не является образцом вкуса и достоверности. И в их героев она не очень верит, что, впрочем, не мешает ей смотреть эти сериалы. Одновременно сегодняшняя отечественная ситуация не поставляет материал для мифологических историй про

«Глухарь», режиссеры Гузэль Киреева, Тимур Алпатов, Вячеслав Каминский

современность, про Героев с большой буквы. Когда персонаж второй реальности нереалистичен, сериалы не могут быть достоверными – актуальным для большинства зрителей становится архетипический и традиционный для русской культуры образ Ивана-дурака.

Этого героя можно обозначить как народную, фольклорную модификацию фигуры Остапа Бендера. Ивану-дураку помимо «дурацких» качеств свойственны нелинейность мышления, юмор, смекалка, умение в сложной ситуации *включить эффективное «поведение дурака»* и выйти в конце концов сухим из воды. Этот герой не «роковой борец с неизбежным». По классификации Владимира Леви он «баловень судьбы».

В востребованности подобного метасюжета немалую роль играют также особенные отношения «Остапа» (Ивана–дурака) с законом. «Остапы» бывают как положительные (герой сериала «Глухарь»), так и отрицательные (героиня сериала «Сонька – Золотая ручка»). Отрицательные «Остапы», часто прямо нарушая закон и при этом доставляя удовольствие своей аудитории милой авантюрностью, впоследствии все же морально осуждаются и попадают под власть формального закона. Положительные же «Остапы» находятся на самом краю законности, руководствуясь в своем поведении скорее личными моральными ценностями, чем бездушным законодательством. Это рождает у массовой аудитории ощущение подлинности сюжета и хорошо соотносится с вечным стремлением нашего народа поступать не по закону, а «по справедливости» или «по совести».

Черты Остапа Бендера свойственны многим персонажам современных российских сериалов, ставших суперхитами, – от Ивана Будько из «Сватов» до Сергея Глухарева из «Глухаря».

Реалити-шоу «Последний герой», режиссер Юрий Владовский

«КАТАСТРОФА И ЕЕ ПОСЛЕДСТВИЯ». Для массовой аудитории в ее восприятии российских сериалов, бюджеты которых далеки от бюджетов блокбастеров, этот метасюжет неактуален.

Современный российский зритель, переживающий вместе со всей страной кризис за кризисом, не испытывает никакого желания видеть катастрофы еще и на телеэкране. Исключением могут быть эффектно реализованные очень дорогие сериалы с придуманными трагедиями, не вызывающими при этом базовой тревоги. Их востребованность обеспечивается скорее высоким бюджетом, нежели актуальностью сюжетов. Так, судьба «Пилота международных авиалиний» показывает, что при условии больших инвестиций, яркого экшна и знаменитых актеров первый показ такого сериала может иметь успех. Но он вызван яркими средствами привлечения зрительского внимания, а не интересом массовой аудитории к сюжету: все повторы сериала провалились.

«РОБИНЗОН». Как ни странно, этот метасюжет актуален для российской аудитории – примером может служить успех шоу «Последний герой».

Именно он коррелирует с темой одиночества человека в большом городе, а также в культурных условиях современной России в целом. Притягательность этой темы связана с заменой коллективного паттерна жизни, свойственного советской и российской культуре, на индивидуальную, воспринимаемую как привнесенная извне западная модель. Такой образец поведения требует иных навыков жизни и для многих зрителей целиком оборачивается программой «выживания». Вот что говорят по этому поводу зрители: *«Робинзон – он одинокий человек», «Робинзон в Москве. Тема одиночества», «Он в Москве, но он на острове», «Много людей, но он не понят».*

И еще: метасюжет «Робинзон», как и «Золушка», – это тема выживания и нахождения своего места в мире, когда нужно проявить талант,

выдержку, мужество и т.п. «Робинзон» (в отличие от «Гамлета») – классическая героическая история. Герой здесь одинок, мужествен и благодаря огромному собственному терпению в финале добивается успеха.

На метасюжет «Робинзон» продюсерам стоит обратить внимание – его зрительский потенциал до конца совсем не исчерпан.

Общие тенденции

Если посмотреть на социокультурные тенденции, проявляющиеся в восприятии отечественной аудиторией сериальных метасюжетов, то можно отметить, что сегодня основной культурный запрос массовой аудитории – на «самореализацию», на поиски возможностей «жить достойной жизнью в достойной стране». Для понимания контуров этого запроса приведем определение ситуации одним из респондентов фокус-групп: *«есть что поесть и во что одеться, а дальше – стена».* Несмотря на то что для значительной части населения России это определение близко к правде, надо признать: актуальна именно тема самореализации, а не выживания, как в 1990-е. В особенности востребованы примеры женской реализации – это видно в восприятии «женских» метасюжетов.

Результаты опроса фокус-групп в который раз подтверждают классический тезис о том, что телевидение в первую очередь национальное медиа. Уже в самом списке наиболее актуальных для общественного сознания метасюжетов можно узнать современную Россию со всеми ее проблемами и особенностями. Лидеры востребованности метасюжетов – «Остап Бендер», «Золушка», «Робин Гуд», «Отцы и дети»; перспективны «Робинзон», «Машина времени»; под вопросом «Троянская война». Метасюжеты, по опросам фокус-групп, показывают первостепенную значимость для страны таких дихотомий, как «советское – постсоветское», «бедные – богатые».

Наблюдается сильная востребованность достойной мужской фигуры. Контуры ее в разных группах аудитории, конечно, разнятся: от романтического Принца в «Золушке» и благородного разбойника в «Робине Гуде» до универсального веселого «Остапа Бендера». Восприятие семейного метасюжета «Отцы и дети» показывает, что в нашем общественном сознании имеется запрос на совместную реализацию в семье, но и здесь все же предпочтение отдается достойному мужскому персонажу.

В общественном сознании существует большая проблема с мужской идентичностью, что соответственно приводит к востребованности харизматичных мужчин на телеэкране. К сожалению, современное российское телевидение не способно на этот запрос ответить. В телевизионном воплощении «мужских» метасюжетов («Граф Монте-Кристо», «Робин Гуд», «Гамлет», «Троянская война») наблюдается недостаток примеров достойной мужской деятельности: в качестве таковой преобладает одна-единственная – восстановление относительной и очень

проблематичной социальной справедливости в рамках «ментовских войн».

Внутренний механизм этой ситуации понятен: общественное сознание фиксирует отсутствие внятных путей развития России, протагонистом которых является достойный герой, реализующий настоящую мужскую стратегию.

Телевидение сегодня настолько идеологически ограничено в показе «настоящих» сюжетов, что за счет этих причин оно теряет мужскую аудиторию, которой «по телевизору нечего смотреть». Эта аудитория отказывается от просмотра массового ТВ, переходя на специализированные каналы по интересам или в Интернет. Подавляющее большинство зрителей сегодня составляют женщины, требующие романтичного героя, Принца, и телевидение спешит удовлетворить этот запрос. Такая ситуация еще больше отвращает мужскую аудиторию от просмотра телепродукции. Круг замкнулся.

В востребованности всех метасюжетов очень четко прослеживаются архетипические, описанные многими русскими философами черты русского национального сознания – стремление к чуду, потребность в страдании, жажда не власти закона, а некоей вселенской справедливости.

Для целей более широкого предложения телевизионных сюжетов просится создание рубрицированной матрицы метасюжетов именно телевидения, поскольку рассмотрение литературных метасюжетов в применении к этому медиа включает в себя слишком много дополнительных оснований. В данной статье это делалось сознательно в попытке показать, что в общественном сознании существуют «сюжеты ожиданий», а у «соляриса» восприятия аудиторией сериальных метасюжетов есть свои волны актуальности.

Такой подход может быть использован при выборе тем для сценариев или как инструмент понимания того, почему тот или иной конкретный сюжет оказался успешным или неуспешным. Описанный ландшафт типичных метаисторий может помочь понять, в какой точке актуальности находится сегодня собственная профессиональная деятельность. Люди, причастные к телевидению, в определенной степени являются робинзонами, осваивающими стихию «соляриса» общественного сознания, которое посредством телевидения смотрит само на себя. ◆

Андрей Быстрицкий

СЕРИАЛЫ ГОТОВЯТ ИНТЕРНЕТ-НАРОД

Именно телесериалы стали в последнее время главным летописцем человечества. Я в этом убежден. И хотя этот текст апеллирует в основном к сериалам прошедшего сезона, должен заметить, что и новые — «Черный список», «Подозреваемые» и т.п. — еще больше аргументируют главную, на мой взгляд, особенность сегодняшнего дня — восстание государств против человечества и его самоотверженную борьбу против этого.

Медиапространство, в котором мы живем, постоянно меняется. Возникают все новые технологии коммуникации, меняются модели медиаповедения людей. Наблюдаемые нами преобразования сопоставимы, мне кажется, с теми, что случились, когда люди начали готовить пищу на огне. Конечно, мы и сейчас можем съесть тартар или карпаччо, но это своего рода экзотика, только подчеркивающая кулинарный мейнстрим. И как бы мы ни ценили кинематограф Эйзенштейна или Гриффита, но современное киноискусство шагнуло далеко. И последнее по времени достижение – необыкновенное развитие сериалов, в которых, судя по всему, и сосредоточился современный кинематографический гений.

Изменения в структуре видеопроизводства есть во многом следствие развития новой экономической и технологической структуры киноиндустрии, но главное в них все-таки то, что они оказались впечатляющей демонстрацией нового способа саморефлексии человечества. А это сигнализирует о том, что мы переживаем очередное переломное время, поскольку, как правило, социально-культурные революции происходят тогда, когда меняется метод кодификации знания о происходящем. Развитие книгопечатания, например, помимо всего прочего способствовало религиозной реформации и возникновению самого социально-культурного

понятия детства. Так что пока можно только гадать, какие неожиданные феномены нас ждут в ближайшем будущем и каковы будут результаты новых форм медиакоммуникации.

А пока можно смотреть сериалы, развлекаться и раздумывать: а что же нам показывают? И честно, без предуготовленности эти сериалы смотреть. Нельзя, конечно, считать их прямым и непосредственным отражением реальной жизни, но интересно понять, что сценарист считает привлекательным для своей аудитории. Это ведь кроме прочего говорит о том, что думает интеллектуальная элита о своих согражданах. Практически все (но не без исключений) сериалы сделаны для национальных аудиторий.

Американские сериалы атакуют США

Сначала о некоторых специфических чертах современного сериального мировоззрения.

Если взять, к примеру, сверхпопулярные телепроекты, такие как «Родина» (Homeland, 2011–…; для соблюдения авторской ответственности скажу, что речь здесь идет о первом сезоне), то забавно посмотреть, кто же основные герои, действующие лица и субъекты этого сериала, рассказывающего, как американцы спасают родину.

Проститутка, она же разведчик, соглядатай, поставляет девок арабскому шейху. Будет убита из-за бюрократии, злобности и взаимной зависти цэрэушников. Американки, массово готовые за большие деньги поступать в гарем арабского принца, с удовольствием проходят кастинг. Их ничего не смущает – ни анальный секс, ни соблазнение других теток, ни оказание сексуальных услуг дальним и близким знакомым шейха.

Главный детектив, она же ведущий аналитик ЦРУ, – сумасшедшая женщина, склонная к импульсивности и сексу без разбора, – не может жить без тяжелых лекарств, спасающих от настоящего, медицинского безумия, которое терзает ее. Ее сестра, врач, ворует лекарства для нее, подделывая рецепты. Главная героиня вступает в интимную связь – по пьяни – с главным подозреваемым в измене и, что характерно, выбалтывает ему секреты ЦРУ. Ее советник и наставник, крупный чин в разведке, – взбалмошный, пожилой трусливый человек, выбивающий разрешения на слежку путем шантажа судей, попавшихся на какой-то гадости. Есть страшное подозрение, что он также предатель, но, что совершенно очевидно, лжец.

Американский герой (раскрученный ТВ и властями), извлеченный из плена спецназом ЦРУ и обласканный вице-президентом США, – бывший снайпер морской пехоты – возможный изменник, тайно перешедший в ислам и готовый к терактам в их пользу. К тому же, чтобы выжить, он почти убил своего товарища в угоду террористам. Единственная его привлекательная способность – виртуозная, артистически аранжированная ложь.

Товарищ морпеха-героя, еще больший негодяй, на самом деле намеревается убить президента США.

Руководство ЦРУ – тупые карьеристы, готовые жертвовать своими коллегами, лишь бы избежать краха карьеры. Им ничего не стоит позволить убить патриотично настроенную проститутку и подставить честных и преданных сотрудников спецслужб, обмануть товарищей и пренебречь безопасностью страны в угоду политическому начальству.

Ведущие аналитики ЦРУ – ксенофобы и предвзятые люди. Взрыв башен-близнецов их ничему не научил. Они не в состоянии оценить информацию, попавшую им в руки в результате самопожертвования простых американцев. В общем, картина удручающая и непонятно, как еще жива эта страна – США.

Но ведь и остальные сериалы рисуют не менее безрадостную картину. В частности, «В поле зрения» («Подозреваемые», Person of Interest, 2011–2014). Нью-Йорк поражен бандитами, в том числе почему-то русскими с венгерскими именами, такими как Ласло. Но еще важнее, что полиция сплошь коррумпирована, вплоть до руководства мэрии города. Порядочные полицейские погибают в безнадежной борьбе с местными воротилами. Иногда ФБР вмешивается, но, увы, большинство агентов тупы и жестоки, а то и продажны. За всем этим маячит ЦРУ, агенты которого либо сумасшедшие циники, либо изменники, готовые взорвать половину Нью-Йорка в угоду жестоким китайцам.

И хотя в сериале «Элементарно» (Elementary, 2012–…) о новых Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне (он оказался женщиной, роль которой играет Люси Лю) полиция более или менее порядочна, но представлена в полном согласии с Конан Дойлом – умственно ограниченной, попросту тупой.

Порядок в Соединенных Штатах и в городе Нью-Йорке обеспечивают в основном чудаки, для которых честь, свобода и справедливость не пустой звук. Их, конечно же, ничтожно малое меньшинство. Тем более что все американские сериалы переполнены пострадавшими от войн в Афганистане и Ираке. И не важно, что некоторые пострадали физически, некоторые психологически, а кое-кто возненавидел собственное государство. Очевидно, что для продюсеров тема ветеранов привлекательна, им кажется, что этот метасюжет волнует общество и потому о нем стоит снимать сериалы.

Что еще любопытно, помимо общего психоза по поводу Востока и войны там, которую простые граждане не понимают, а политическое руководство не знает, как ее прекратить, начальство западных стран запуталось в самих целях дорогих и жестоких военных действий в Ираке, Афганистане и прочих далеких странах. При этом важно, что эти сериалы об этих войнах не только сверхпопулярны – они в центре внимания СМИ и блогеров; и, главное, они чрезвычайно прибыльны.

Многое в экономическом, политическом и эстетическом взлете сериалов, убеждены эксперты, связано с последствиями развития новых коммуникационных технологий. В том числе с влиянием социальных сетей на события, например на каирской площади Тахрир, или

на поведение протестующих на другой площади – Таксим в Стамбуле. Теперь не мулла в Каире организует социальную общину, а Фейсбук. Допустимо ли сопоставлять воздействие Твиттера и сравнительно традиционных студенческих союзов в университетах?

На мой взгляд, именно сериалы являются той средой, в которой последствия новых технологий бесспорны.

Еще лет тридцать назад подавляющее число сериалов (конечно, есть и многочисленные исключения) были довольно простецкими поделками. И даже такие шедевры, как «Сага о Форсайтах» или «Семнадцать мгновений весны», хотя и ценились высоко, но все же в творческом плане считались вторичными по отношению к кинематографу Годара или Феллини. Иными словами, в сфере производства видеопродукции культурная иерархия была устроена так, что на вершине находились шедевры кинорежиссеров, а сериалы располагались на несколько этажей ниже. Эта иерархия предполагала, что драматическая глубина, психологическая утонченность и тому подобное приписывались фильмам, созданным исключительно для просмотра в кинотеатрах. Сериалам же, несмотря на подчас выдающееся качество некоторых из них, отводилась роль развлечения, средства убить время, расслабиться после трудного дня.

Последние премьеры – «Человек из стали», «После нашей эры», «Война миров Z», «Джунгли», «Университет монстров» и другие – замечательные фильмы, говорящие аудитории, что на время просмотра она попадает в сказку, фантастику, в захватывающее зрелище. Такие сериалы, как «Босс», «Ганнибал», «Управление гневом», «Секс в большом городе», «Доктор Хаус», «Родина», «В поле зрения», выглядят как полноценные драматические произведения. Конечно, это своего рода беллетристика, но безусловно качественная. Между прочим, вполне впечатляющие сериалы изредка производят и в России, некоторые из них («Штрафбат», «В круге первом», «Ликвидация») оказывают на публику серьезное воздействие.

В свое время именно «большое кино» вело своего рода летопись человечества, рассказывая нам о войне во Вьетнаме или о хунтах в Латинской Америке. Теперь эта роль перешла к сериалам – одному из важнейших источников формирования картины мира у миллиардов людей.

Мне всегда казалось сомнительным, что новости имеют большое влияние на публику. Часто они скорее средство тревоги или самоуспокоения. Посмотрел их человек и убедился, что не оказался на разбившемся самолете, не его скрутила полиция во время рейда, его сегодня миновал грабитель, посетив соседний дом. А вот сериальная продукция позволяет ему увидеть мир целиком, тот самый, в котором он живет. Так вот, функция интегративного представления реальности перешла от киношного «полного метра» к телесериалу.

Складывается впечатление, что культурно-иерархическая пирамида перевернулась. И сегодня глубины, утонченности и подлинной драматичности даже образованные люди ждут от сериалов. А вот «большой»

кинематограф превратил кинотеатр как раз в попкорновый центр развлечений: аудитория в своей массе идет туда, чтобы с помощью спецэффектов пережить те ощущения ловкости людей и могущества технологий, которые вызываются, например, впечатлениями от мастерства «Цирка дю Солей». Хочу особо подчеркнуть, что вовсе не утверждаю, будто нет замечательных, очень серьезных фильмов или то, что все сериалы превосходны. Совсем нет. Просто центр ожидания подлинной драмы, качественного драматического искусства переместился из кинотеатра в Интернет или на телевидение. Они различаются не технологией доставки сигнала, а поведением аудитории: пассивно смотрят – значит, телевизор; интерактивно взаимодействуют – Интернет.

Сегодня блокбастер в кинотеатре – это скорее фантасмагория, а сериал – серьезная драма. Хотя, конечно, повторю, и сериалы бывают фантастическими или сказочными, и в кинотеатре можно увидеть примеры подлинного драматического искусства.

Причин того, что прокатный кинематограф сместился в сторону развлекательного шоу с впечатляющими спецэффектами при сравнительной условной сценарной основе, множество. Во-первых, сам этот рынок

за последнее время резко увеличился. Достаточно убедительно это подтверждают колоссальные бюджеты новых сериалов. Эпизод за три миллиона долларов уже не редкость. В то же время выросли и затраты на блокбастеры. То есть и у производителей, и у распространителей оказались в руках колоссальные деньги. А с ними и большие возможности.

Сериалы способствуют интернет-гражданству

Вторая причина связана с взрывным развитием технологий. Причем тут два направления, естественно, пересекающихся между собой. Одно связано с новыми возможностями производства видеоконтента: компьютерные и инженерные технологии, новые материалы и тому подобное. А другое – с содержательным развитием этих коммуникаций, прежде всего с Интернетом и его возможностями.

Эти обстоятельства порождают изменение того, что можно назвать медиапотреблением или медиаповедением. Аудитория получила новые измерения свободы. Стало возможным смотреть продукцию в очень высоком качестве в удобное время, потреблять не вообще контент телевизионных каналов, а отдельные программы. Тем самым каждый потребитель может, если захочет, создать свой индивидуальный медиапрофиль. Фактически сформировать свой собственный видеоканал, состоящий из той продукции, которую предпочитает.

Новый характер потребления видеоконтента и порождает острые споры об авторских правах и видеопиратстве. Проблема в том, что аудитория сформировала колоссальный спрос на свободное потребление содержательных продуктов. Его может предоставить исключительно Интернет. Соответственно этот спрос рождает предложение. Но производители контента нуждаются в доходах. Сколько-нибудь убедительного компромисса пока найти не удалось. Есть, правда, несколько промежуточных вариантов. Например, можно и дальше двигаться по пути разного рода интернет-магазинов вроде Apple Store. Его минус заключается в сравнительно малой гибкости. Есть вариант медиаплееров по примеру BBC-плеера. Но в случае BBC ситуация проста – ее аудитория уже заплатила деньги компании за счет ежегодных взносов и поэтому имеет право на весь контент, созданный BBC.

Наиболее привлекательным, но пока фантастическим способом мне представляется создание своего рода интернет-гражданства. В этом случае будет сформирован общий бюджет интернет-среды, который может распределяться среди производителей пропорционально вниманию аудитории к тому или иному фильму или сериалу. Конечно, это немыслимо без радикального упрощения системы электронных платежей. Но это посильная задача.

Еще одной – четвертой – причиной изменения соотношения между театральным кино и сериалами являются нынешние медиа – в силу дробности, чрезвычайной фрагментарности потребления. Теряется то, что Маклюэн называл эксплозией, – ощущение сопричастности. То, что возникает у людей, когда они вместе, когда одновременно потребляют

одну и ту же продукцию: смотрят футбол, слушают новости. Наиболее яркая иллюстрация – репродуктор на площади и люди, слушающие обращение лидера к ним. Но диверсификация каналов, обилие СМИ, возможность смотреть и слушать то, что хочется, в удобное время разрушили это ощущение общности. А вот кинотеатр в силу своих функций, величины, технической оборудованности, сервиса обеспечивает эту самую эксплозию в известном объеме. Аудитория идет в кинотеатр на шоу, равно как прежде жители средневековых городов выбирались посмотреть на возвращение короля с армией по главной улице города, ведущей к дворцу повелителя.

Поход в кинотеатр сегодня своего рода событие, праздник, на который отправляются, как правило, в компании, с семьей, друзьями. Просмотр дома – индивидуальное явление, с другой поведенческой метрикой. Зритель не знает, кто и когда еще смотрел или будет смотреть сериал, потребление часто носит отложенный характер. Но самое существенное – изменение типа дискуссии о просмотренном. Оно, как ни странно, даже несколько архаизировалось и ближе всего к тому типу культурного потребления, который демонстрирует, в частности, обсуждение книг.

Более того, многие новые функции кинотеатра, такие, например, как возможность в прямом эфире смотреть в кинозале оперный фестиваль в Байройте, только подтверждают его превращение в место для симультанного шоу.

Получается, что изменение рыночных условий, формирование новых моделей поведения аудитории привели к тому, что жанр, прежде считавшийся вторичным по отношению к «большому» кинематографу, постепенно перехватил инициативу именно в сфере драматического искусства.

Хочу заметить, что картины мира, которые рисуют сериалы, более чем тревожны. Конечно, искусство всегда драматизирует мир. Прав Аристотель, который, размышляя по поводу трагедии, утверждал, что переживание ужасного само по себе полезно. В этом нет сомнений. Но что драматург считает ужасным? Почему для массового катарсиса он выбирает не семейную драму, к примеру, а социальную катастрофу? Скорее всего, потому, что ему кажется, что он попал в рефлексируемую или нерефлексируемую, но болевую точку времени.

Но чем тогда вызвано в чем-то странное и удивительное мировое помешательство по поводу Шерлока Холмса? Спору нет, Шерлок Холмс и его создатель Конан Дойл – очень популярные мировые персонажи, и не так уж важно, что один из них реальный писатель, а другой – вымышленный им герой. Вопрос в другом: а с чего вдруг они вновь стали столь привлекательны? Только за последнее время появилось несколько сериалов – в России, в Англии, в США, и не только. Конечно, тут действует своего рода эффект заражения – теле- и кинопродюсеры с охотой подражают друг другу, эксплуатируя одни и те же сюжеты. Но мне кажется, что дело не только в этом, а еще и в том, что современный

думающий мир стал нуждаться в интеллектуальном и храбром независимом герое. Когда в практически стабильной викторианской Англии появился Шерлок Холмс, то это – помимо всего прочего – послужило симптомом страшной тревоги за прочность этого мира. Это было свидетельством страха, что порядок распадается, что привычные сословные деления скоро рухнут, а идея разумного и традиционно-иерархического управления практически к этому времени пала.

Одним из результатов этих процессов стала первая мировая война, предчувствием которой пронизаны рассказы того же Конан Дойла. Получается, что новые и разнообразные формы реинкарнации Шерлока (и, кстати, во всех последних произведениях его брата Майкрофта, когда-то обозначавшего викторианскую государственную мудрость) – следствие общего сомнения в наличии эффективного современного общечеловеческого разума. Или, если хотите, промысла Божьего. Вновь обостряется ощущение бессвязности, неуправляемости, сокрушимости мира. Кажется, что социальные институты неэффективны, эгоизм и близорукость превращают работников государства в беспомощных людей и бесчувственных тупиц. И это в лучшем случае, в худшем они полуоккупанты и преступники. Тут-то и появляется место для интеллектуального – одной храбрости и силы теперь мало – рыцаря. Для свободного индивидуума, готового рискнуть ради чего-то общего, гуманитарного блага например, пусть и часто понимаемого абстрактно.

Итак, граждане растеряны, политики запутались, отличить праведника от циника практически невозможно, ложь царит во всем, неуверенность в происходящем и умственная слабость доминируют. Вся надежда, как это часто бывало, вновь проецируется на частных героев, которые почему-то продолжают быть мотивированными на честность и защиту сограждан. И главное удивление – а с чего они так морально хороши? Впрочем, это может быть новая ипостась прежней «великой иллюзии».

И тем не менее я убежден: сериалы нашего времени стали выдающимися драматургическими произведениями, куда более существенными, чем так называемое «большое» театральное кино. Любопытно, что произойдет дальше с Шерлоком Холмсом, поскольку в свое время именно Конан Дойл некоторым образом вдохновил Честертона, который отрефлексировал то, что для Конан Дойла было более или менее само собой разумеющимся. И на мой взгляд, в современных Шерлоках Холмсах много честертоновского. ◆

Наталья Венжер

ПРИКЛЮЧЕНИЯ КИНОКОНТЕНТА НА ТВ

Понятие «кино на ТВ» включает в себя не только игровые, документальные и анимационные фильмы и сериалы, но и все телепередачи, так или иначе относящиеся к кино в самом широком смысле слова, – все виды экранного продукта, запечатленного на любых носителях.

Понятно, что для тех, кто занимается программингом (к сожалению, аналогичных слов в русском языке нет, так как выражение «составители программ» не совсем точно передает содержание этой профессиональной работы), полезно иметь данные о том, какой фильм/сериал и с какими рейтингом и долей прошел на канале-конкуренте на прошлой неделе. Производители контента не занимаются стратегическим планированием, тем более выращиванием ценностных установок своих аудиторий. Им надо думать исключительно, как принято выражаться в профессиональной среде, о цифрах, не нарушать негласные политические предписания. А заодно правильно расставить возрастные ярлычки, проследить, чтобы дети до 16+ не посмотрели «Анну Каренину» или, того ужасней, кого-нибудь из великих европейцев, убивающих долю. Опасность таких искушений сведена практически к нулю, потому что большинство классиков если и прорываются на телеэкран, то никак не ранее полуночи.

Эта статья написана на основе *обработки* данных мониторинга показов кино на четырнадцати телеканалах за период с 1 января по 30 сентября 2014 года.

В прошлом году, когда мы также предлагали некоторые результаты анализа телевизионного кинорепертуара ведущих каналов, были все основания прийти к выводу, что национальное кино в «ящике» чувствует себя гораздо увереннее, чем в киносети. Оно не нуждается ни в финансовой господдержке, ни в попечительном

квотировании, насильно отучающем неразумных зрителей от настырного заграничного кино. Отечественные кинопроизведения тогда путем открытой, «нахальной», рыночной конкуренции легко обыграли на телеплощадке хиты мирового кино- и телепроката.

Как показали исследования нынешнего года, пристрастие большинства телезрителей к отечественному кино сохранилось (таблица 1).

Таблица 1

Распределение общего времени киновещания между странами-производителями

Страна	Часы	%
Россия	17 904	49
СССР	4427	12
США	6295	17
Европа+*	7200	20
Азия	705	2
Прочие	124	0,04
Итого	**36 655**	

* С включением Австралии, Новой Зеландии, Канады и Израиля.

Нетрудно рассчитать, что любой телезритель страны может в течение суток выбирать фильм или сериал из 66-часового непрерывного сеанса российского кино и 16 часов – советского. В сумме нам ежесуточно предлагают 82 часа родного отечественного продукта. И это только на самых «главных», самых рейтинговых каналах.

Более 23 часов – практически сутки – занимают фильмы производства США, 26 – европейские с «примкнувшими» к ним австралийскими, новозеландскими, канадскими и израильскими. Менее получаса достается всем прочим странам и регионам, включая некогда непобедимых чемпионов латиноамериканцев. Заметим, кстати, что в этом году впервые за много лет североамериканцы уступили своим европейским конкурентам. В общей сложности кино в сумме занимает на ведущих наших каналах порядка 135 часов ежесуточно. Сегодня чрезвычайно важно понять, насколько такая национально ориентированная программная политика помогает (или мешает) общероссийским каналам в их конкуренции.

Естественно, помимо национальной принадлежности на выбор потребителей влияют их «жанровые» предпочтения. Это понятие мы вынуждены ставить в кавычки, так как ни публика, ни составители программ не делают различий между собственно жанром и, например, видом зрелища, показанного на телеэкране. Отсюда непозволительное с точки зрения строгой теории смешение в наших таблицах таких

разноприродных определений, как драма или комедия, с одной стороны, мультфильм или документальный фильм – с другой, телепередача или репортаж – с третьей... Но в данном случае объектом наших исследований является все-таки не сам контент, а тот механизм, который устанавливает связь экранной продукции с телезрителем.

Зрительские предпочтения мы вынуждены определять по косвенным признакам, через телевремя, занимаемое тем или иным «жанром». Тут мы как бы полагаем, вынуждены так считать, что выбор контента, сделанный программером, априори безошибочно учитывает предпочтение зрителя. Хотя мы знаем, что это получается далеко не всегда. И все же рискнем опереться на этот небезупречный критерий за неимением более достоверного. В первом общем приближении он все-таки работает. Наиболее проницательные руководители каналов умеют вовремя почувствовать ветер перемен. Или, что тоже бывает, искусно корректировать розу ветров зрительского спроса.

«Жанровая» карта отечественного телепоказа выглядит так, как показано в таблице 2.

Таблица 2

Распределение общего времени кинопоказа между произведениями основных «жанров» в программе ведущих телеканалов

Жанры	Общее время		Несериалы		Сериалы	
	Место	%	Место	%	Место	%
Драма + мелодрама	1	22,4	1	22,7	2	22,9
Комедия	2	21,1	2	21,1	4	12,7
Детектив	3	19,2	7	3,4	1	29,2
Боевик +	4	15,1	4	15,0	3	14,9
Мультфильм	5	5,6	5	5,0	5	5,6
Неигровое кино	6	4,2	3	19,2	6	5,1
Прочие	7	3,4	6	5,6	7	4,6
Фантастика	8	3,0	8	4,4	9–10	0,08
ДокРеконструкция	9	2,5	12	1,9	8	3,2
Ужасы	10	1,9	10	1,7	6–10	0,08
Фэнтези + сказка	11	1,8	9	1,07	11	0,01
Передача	12	0,21	11	0,09	12	0,00

Неуклюжим термином «докРеконструкция» мы назвали сравнительно новый, особенно для российского кинопроизводства, «жанр»,

в котором объединили фильмы, формально игровые, но маркированные авторами как документальные на том основании, что их сюжетом является документально подтвержденный материал. По замыслу создателей такой фильм или сериал является максимально приближенной к реальности реконструкцией факта, произошедшего в прошлом. При этом несущественна эпоха инсценируемого происшествия: сравнительно недавняя или отделенная от нас тысячелетиями. Примером такой кинореинкарнации можно назвать, скажем, вполне достойный и рейтинговый в свое время сериал НТВ «Следствие вели...», почти не отличимый от хорошей документалистики. И вот теперь полюбительски слабые, формально игровые, «судебные бесконечности» того же канала «Суд присяжных» или «Прокурорская проверка» выполняют функцию реинкарнаций. Более «историческое» направление тех же задач выполняется многочисленными сюжетами из времен античности, средневековья, наполеоновских войн и т.п. Время, отведенное показу этого экзотического «жанра» на основных каналах, пока еще невелико и его более подробный анализ мы отложим по меньшей мере до 2015 года.

В таблице 2 соотношение жанров представлено суммарно и отдельно для фильмов и сериалов. Здесь любопытно проследить роль формата, который по-разному влияет на предпочтения зрителей. Отмечены чемпионы каждой категории, соответственно «серебряные» и «бронзовые» призеры, а также по три аутсайдера. Бросается в глаза дистанция, отделяющая первые четыре места от остальных: время их теледемонстрации уменьшается на порядок. Например, суммарное третье место детективов складывается из более чем скромного седьмого среди фильмов и триумфального, первого среди сериалов, которое определяется максимальным для всей выборки показателем 29,2 процента.

Почетное второе место в категории фильмов комедийного жанра с почти чемпионским суммарным показателем все-таки чуть «подпорчено» четвертой позицией, которую комедия занимает в категории сериалов. Рискнем предположить, что такое равнодушие к привычному жанру-любимцу объясняется самой природой комедии, не склонной к сериальным длиннотам. Комедийные сериалы предстают на нашем телеэкране в виде различных ситкомов-скетчкомов и прочих сравнительно недавно у нас появившихся вариантов жанровых инноваций, еще не укоренившихся в сознании массовой аудитории.

Исключение из этих предрасположенностей представляют анимационные сериалы, для которых, напротив, серийность не просто органична. С легкой руки Диснея, Флейшера и их команд именно серии традиционных лент «Дурацких симфоний» и «Моряка Попая» утвердили анимацию как один из самых популярных видов кино. Твердое пятое место, причем и в обоих форматах и в сумме, подтверждает извечные симпатии зрителей к мультkино, и только краткость фильмов и эпизодов и сравнительно небольшое количество полнометражных лент диктуют временны́е ограничения этого «жанра» в общей программе.

Недаром телерейтинги любых популярных сериалов и мультфильмов, как полно- так и короткометражных, как наших, так и зарубежных, почти всегда достигают 7–8 баллов.

На первый взгляд трудно объяснить нынешнюю экспансию неигрового кино, даже получившего хорошие цифры в несерийной категории. На самом деле это вполне естественно, ибо многие документальные фильмы воспринимаются как часть новостного и политического спектра вещания, а потому неизменно вызывают интерес у большинства постоянной телеаудитории.

Третье и четвертое места группы остросюжетных жанров, которые мы объединили в рубрике «Боевик+», показывают, что экшны, триллеры и вестерны выиграли у детективных фильмов, но проиграли детективным сериалам. Любимые книжные герои-детективы позапрошлого века продолжают и теперь оставаться общими любимцами, пополняя свои ряды не менее популярными Перри Мейсоном, инспектором Барнеби или командой Каменской вместе с персонажами «Улиц разбитых фонарей». По-видимому, формат телесериала и есть идеальная форма бытования для детективного жанра.

Очевидное влияние жанров и форматов на зрительский выбор той или иной программы демонстрирует таблица 3 и диаграмма.

Бросается в глаза шокирующий вывод: *самую большую аудиторию собирает канал, у которого суммарное время показа фильмов и сериалов минимально – менее трети общего времени вещания*! Руководство Первого канала раньше других у нас догадалось о том, что в эпоху гаджетов и мобильного Интернета главная сила телевидения сегодня – прямое общение. Рейтинговую, а значит, и финансовую погоду на Первом делают наряду с программой «Время» специальные проекты, интерактивное телевидение, такое как «Голос», и только потом все остальные типы программ. Характерно, что путь, открытый

Диаграмма

Доля основных российских телеканалов

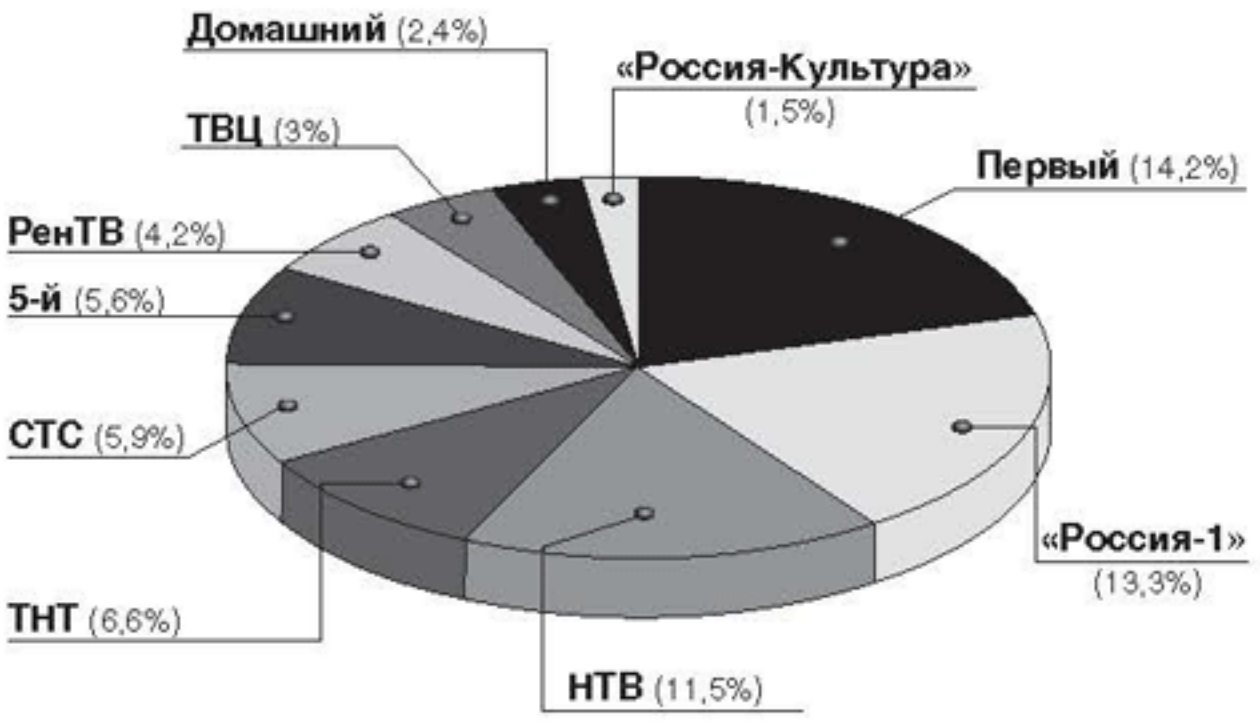


Таблица 3

Структура вещания основных российских телеканалов

Канал	Время, %		
	Общее	Фильмы	Сериалы
Первый	27,1	19,1	8,0
«Россия-1»	36,7	15,3	21,4
НТВ	41,4	4,4	37,0
ТНТ	52,2	18,5	33,7
СТС	52,7	32,6	20,1
5-й	64,1	19,6	44,5
РенТВ	38,0	22,1	16,3
ТВЦ	57,4	33,7	23,7
«Домашний»	55,4	21,7	33,7
«Россия-К»	42,0	33,0	9,0

для нашего телепоказа Первым, активно осваивается не только основными его конкурентами, но и, например, каналом «Культура» с его «Большим балетом» и «Большой оперой».

Второй ключ к успеху – производство и показ сериалов, причем с четко очерченной жанровой специализацией. Третье место в дележе «телезала», занятое каналом НТВ, определяется его желанием тотально наполнить свою сетку серийными стрелялками.

Канал «Россия-1» ориентируется главным образом на женщин определенного возраста и конкретных социально-культурных слоев. Можно с большой долей вероятности предположить, что второе место при дележе долей зрительского внимания достается этому каналу благодаря не столько сериальному формату, сколько верности одному и тому же жанру – старой доброй мелодраме с обязательными слезами и счастливым концом. Кстати, большинство сериалов «России-1» довольствуется минимальным количеством эпизодов и фактически является «длинными фильмами».

По-видимому, устойчивое положение в середине списка, которое занял 5-й, определяется его приверженностью своим зрителям и собственным форматам. Поражает верность раз и навсегда выбранному контенту: перехватив осенью 2011 года у Первого сериалы «След» и «Детективы», канал вот уже три года чуть ли не ежедневно демонстрирует их своим бесконечно терпеливым зрителям. И, как мы видим по вполне пристойной доле, именно такая политика дает положительный результат. Утрата былого престижа «Пятого колеса», памятного участникам всеми теперь обруганной перестройки, а также

его эксперименты в 2010 году вряд ли беспокоят новое руководство и тем более акционеров этого канала.

Таким образом «специализация» контента, приверженность сложившемуся или складывающемуся типу «своего» зрителя, как показывают наши данные, себя чаще всего оправдывает. А вот отступление от этого правила способно негативно повлиять на перспективу. В частности, небольшое в абсолютном выражении, но заметное для такого «немейстримного» канала, как «Россия – Культура» (данные 2014 года по сравнению с февралем 2013-го), падение его доли, возможно, определяется изменением политики кинопоказа. Здесь, в отличие от других каналов, в киноконтенте по-прежнему преобладают фильмы. Однако выбор кинопрограмм порой приводит в недоумение. На утренних и дневных телесеансах все чаще демонстрируются второ- и третьестепенные ленты советского производства, которые, кроме своего почтенного возраста, не имеют никаких достоинств. То же и в вечерних и ночных зарубежных программах, в которых все чаще юбилейные реверансы в честь мировой киноклассики чередуются с проходными, порой откровенно второсортными «историческими» приключенческими фильмами и сериалами. Хотя, конечно, такой контент, видимо, во многом определяется сильнейшим сокращением бюджетного финансирования ВГТРК этого канала.

Рассчитанная на более широкую аудиторию коррекция привычного выбора кинопродукта себя не оправдывает, потому что конкурировать с привычным для этой аудитории предложением «Культуре» вряд ли удастся. Судя по всему, канал потеряет в ближайшее время «своего» – воспитанного почти за полтора десятилетия, привыкшего к «некоммерческому» кино – зрителя.

Судя по динамике показателей киноконтента 2014 года по сравнению с прошлым годом, отмеченные тенденции развития еще останутся живы. Но собственно кино будет постепенно вытесняться с премьерных каналов и из прайм-тайма, хотя до конца все-таки, видимо, не уйдет оттуда. Во всяком случае, до того, увы, не слишком далекого времени, когда телевещание в нынешнем своем виде окончательно уступит чему-то другому. ◆

Евгения Некрасова

СМЕРТИ НЕТ, ИЛИ МЕНЯ ЗОВУТ АЛЕКСЕЙ МОНАХОВ

Сценарий

В сценарии использованы сказка Алексея Ремизова «Ночь темная», рассказ Андрея Платонова «Семен», письмо Андрея Платонова жене Марии Кашинцевой (Воронеж, 1921 год), песня Курта Кобейна Feels like teen spirit.

Ты мать – мне, ты – отец мне, ты брат – мне, ты сестра – мне, ты муж – мне.
Ты отец – мне, ты – мать мне, ты сестра – мне, ты брат – мне, ты жена – мне.
Я родился от тебя. Я родилась от тебя.
Когда я не вижу тебя, я зачинаю тебя заново в своих мыслях.
Когда я не вижу тебя, я вынашиваю тебя снова у себя внутри.
Нет смерти у моей любви. Нет у смерти моей любви.
Смерти вовсе – нет.

1. Лёша шел-шел через лесную чащу. Шел быстро и нетерпеливо, всматриваясь, будто там, где редели деревья и виднелся просвет, его ожидало настоящее чудо.

2. Терли друг друга мочалками в ванной. Лёша опустился на колени. Ксения вылила ему сверху на голову шампунь. Медленными, старательными движениями намылила ему голову. Лёша в это время целовал Ксенины острые коленки. Она сняла шланг, усилила воду, стала смывать пену с Лёшиной головы. Он набрал воды в рот и начал пускать струи ей в пах. Ксения захохотала.

3. Потом свежие, раскрасневшиеся боролись в комнате. Ксения визжала, хрюкала. Лёша просто улыбался и сопел. Он схватил Ксению, посадил ее на спину и провез по комнате, звонко шлепая по старому паркету босыми ногами. Потом сбросил Ксению на диван и повалился сверху. Ксения посмотрела на hand-made календарь из настоящих листьев, висевший на стене. Там значился май.

Лёша протянул руку, но не смог дотянуться до календаря, потом качнулся, подался всем телом вперед, перевернул страницу на июнь. От этого толчка они стали оба

падать с дивана, Ксения завизжала. Лёша выставил руку, распластав большую ладонь на полу. Удержал, не упали. Лёшины серо-голубые глаза смотрели в Ксенины серо-зеленые.

4. В их комнате Лёша ползал с карандашом по разложенной на полу гигантской карте Москвы и делал на ней отметки.

5. Ксения, высокая, уверенная, стояла перед большим экраном и презентовала концепцию. На стене менялись фото счастливых малышей и их мам.
Ксения....нужно перестать стимулировать продажи детских смесей подарками детям. Нужно дарить подарки взрослым.

Сидели три человека в костюмах-тройках, двое с непроницаемыми лицами. Один – без пиджака, в полосатой рубашке – улыбался. Креативный *(директор)* просто, спокойно и уверенно раздувал ноздри. Ксения переключила на слайд, где появилось изображение игрушечной машинки и настоящего авто.
Ксения. Почему бы нам не предлагать вместе со смесью «Малышонок» покупать детскую игрушку и вырастить ее в настоящую взрослую вещь с помощью накопленных баллов?

Один из непроницаемых привстал. Тот, что в полосатой рубашке, налил себе воды из бутылки и отпил.

6. Лёша вел за собой по Замоскворечью компанию человек из двадцати. Четыре студентки и один студент занудно-филологической породы, три сбившиеся в стаю пенсионерки, интеллигентная пожилая пара неожиданного европейского вида, остальные – женщины лет сорока пяти. Одна из них – с короткой стрижкой, миниатюрная, в низких джинсах – вела за руку девочку лет семи в розовом платье и с большими серыми кругами под глазами. Другая – толстуха с тигровыми вставками в блузе, высокой прической и каплями пота на подбородке – тащила за руку мальчика лет четырех и подгоняла другого мальчика лет двенадцати, который все время пялился в свой мобильный телефон. Еще две женщины все время жадно переговаривались, как давно не видевшиеся. Была еще пара: очень мрачный мужик в спортивной футболке, с пакетом в руках и его жена – крашеная блондинка в сарафане и туфлях на высокой платформе. Они тут оказались явно случайно и очень смущались. Был еще один мужик – высокий, худой, с рюкзаком и бородой, он чем-то походил на самого Лёшу, только был старше.

В этой пестрой толпе то появлялась, то исчезала неизвестно куда тощая, курносая, очень некрасивая брюнетка без возраста с зачесанными назад волосами, в серой, слишком теплой темной водолазке и брюках. Женщина была бледная, будто напуганная, ни с кем не разговаривала. Она крепко вжимала в подмышку потертую кожаную сумку.

Лёша шел быстро, уверенно, широким шагом. Он обернулся, сразу заметил курносую и невольно вздрогнул. Та все время старалась идти рядом с ним, не отставать.

Лёша остановился перед наземным переходом. Курносая встала рядом с бородатым мужиком, потом всмотрелась, начала вертеть головой и увидела Лёшу на краю тротуара. Попыталась подойти к нему ближе, но не смогла из-за скопившихся других туристов.

Ждали зеленый. Одна из пенсионерок подала старухе, стоящей рядом с протянутой рукой, несколько монет. Та приняла и перекрестилась почему-то на небо.

Загорелся зеленый. Начали переходить. Лёша встал посередине дороги, как учитель начальных классов, вытянул руку по направлению зебры. Мимо прошли пенсионеры, мужик, женщина с девоч-

кой на руках, пара, взрослые женщины, студентки – и все улыбались Лёше. Улыбнулась неожиданно и проходящая курносая. Улыбка сделала ее еще уродливей. Лёша не мог оторвать от нее взгляд, потом он заметил, что две пенсионерки и мать с сыновьями замешкались, а уже загорелся красный.

Лёша вытянул левую руку вперед, сдерживая ладонью поток машин. Правую продолжал держать по направлению зебры. Когда опаздывающие прошли, Лёша не опуская левой руки осторожно дошел до тротуара. Машины поехали – Красное море сомкнуло воды.

7. Лёша остановился у дома номер восемь в Малом Толмачёвском переулке. Его лицо изменилось, из спокойно-будничного оно стало как тогда, с Ксенией. Красивым, счастливым, нетутошним.

Лёшу обступили плотным кольцом. Мимо спешили по делам прохожие, обходя экскурсионную группу.

Женщины стояли к Лёше близко-близко, делая вид, что им плохо слышно, хотя машины в переулке появлялись нечасто. Пожилая пара улыбалась, держась за руки. Мужик с пакетом сделался неожиданно весел. Его жена – смущенней.

Одна из пенсионерок тоже улыбалась золотыми зубами, другая шикала на студенток, и так не особо шумящих – они лишь изредка стеснительно посмеивались, прыскали. Третья пенсионерка наклонила голову вниз и, осторожно разглядывая асфальт, слушала. У единственного студента мужского пола было совершенно рассеянное лицо, он смотрел в одну точку, будто разглядывал ворота дома и будто ему было неинтересно. Хотя на самом деле ему было ужасно интересно.

Все дети слушали внимательно, даже мальчик отвлекся от телефона и смотрел на Лёшу, полураскрыв рот. Курносая стояла в стороне, будто не в экскурсионной группе, и вязала крючком что-то из тонких красных полушерстяных нитей.

Лёша читал увлеченно, но не по-актерски, а как-то по-другому, как будто сам написал текст и спешил поскорее поделиться написанным.

Л Ё Ш А. *«...Тут ведьма Коща поперхнулась, крикнула Соломину-воромину.*
Соломина-воромина тут как тут.
Села Коща на корявую да к щелке. Отыскала сучок, хватила безымянным пальцем сучок – украла язык у Козы:
– Как сук ни ворочается, как безымянному пальцу имени нет, так и язык не ворочайся во рту у Козы.
И вмиг онемела Коза, испугалась Коза, бросила башню. Ушла Коза в горы.
Черви выточили горы. Червей поклевали птицы. Птицы улетели за теплое море.
Пропала Коза. И никто не знает, что с Козой и где она колобродит рогатая.
А ведьма Коща вильнула хвостом и – улизнула: ей, Коще, везде место!
И кончился пир.
Пери да Мери, Шуды да Луды – все шуты и шутихи нализались до чертиков, в лежку лежали.
Хунды-трясучки трясли и трепали седого шептуна Шандыря. Мяукала кошкой Шавка от страха.
Сел царевич с Копчушкой-царевной, поехали.
Едут.
А ночь-то темная, лошадь черная.
Едет-едет царевич, едет да пощупает: тут ли она?
Выглянет месяц. Месяц на небе, – бледный на мертвом играет. Мертвый царевич живую везет.
Проехали гремуч вир проклятый.
А ночь-то темная, лошадь черная.
– Милая, – говорит, – моя, не боишься ли ты меня?
– Нет, – говорит, – не боюсь.

Проехали чертов лог.
А ночь-то темная, лошадь черная.
И опять:
– Милая, – говорит, – моя, не боишься ли ты меня?
– Нет, – говорит, – не боюсь, – а сама ни жива ни мертва.
У семи колов на серебряном озере, где лежит серый Волк, у семи колов как обернется царевич, зубы оскалил, мертвый – белый – бледный, как месяц».

Лёша подошел к маленькой девочке. Не отводя взгляда, она смотрела на него немного испуганно, но больше с интересом, чувствовала, что не будет от этого человека никакой опасности. Он сел перед ней на корточки.

Лёша. «Милая, – говорит, – моя, не боишься ли ты меня?» – «Нет...» А ночь темная, лошадь черная... «Ам!!!» – съел».

При слове «ам!» Лёша схватил девочку и высоко поднял ее. Девочка рассмеялась, раскраснелась, круги под глазами исчезли. Вслед за девочкой рассмеялись и все остальные, в том числе и курносая с вязанием.

8. Ксения сидела в вагоне метро и читала книжку на английском. Поезд остановился. Объявили «Площадь Революции». Рядом с Ксенией освободилось место. Вагон стали заполнять люди. Вошел Лёша, сел рядом с Ксенией. Она отложила книжку, они обнялись, как будто не виделись несколько лет, но не поцеловались. Поезд тронулся.

Ксения. Мы выиграли! В понедельник скажут, но на лицах написано, что это мы.

Лёша осторожно поцеловал Ксению чуть выше виска. Она посмотрела ему в подбородок и поцеловала. Они обнялись и стали сидеть молча.

Поезд снова начал тормозить. Люди принялись подниматься со своих мест.

Объявили «Арбатскую». Лёша подался вперед, ему показалось, что он увидел со спины курносую с экскурсии, она как будто бы покинула вагон в потоке людей. Вошли новые пассажиры, в том числе тихие, усталые таджики. Ксения вопросительно дотронулась до Лёшиного плеча. Он мотнул головой, притянул ее к себе, и они быстро поцеловались.

9. Лёша и Ксения на кухне готовили обед. Она резала помидоры, он чистил рыбу. Они пели хором дурными голосами на птичьем, только им двоим известном языке, с известным только им двоим смыслом.

Лёша и Ксения *(хором)*. О-дууу, лок-лок, дышль-малышль, но-но-нак-нак! Ака-ака-ока-око! Оуууууууууууууууууу-ууууу! Ууууууууууууууууууууууууоо-оооня! Ууууууууууууууууууо-яю! Ююю-ююлаааааааяяяя, юлаяяяяяя, за-зо-за, накри-кри-кри – ууудма-удмаааа... Ма-на-манна – ох-маннна-охи! Хихи-хи-хи-хихи-хиппиня! Пинь-пинь-пинь-зинь-тинь-перевинь! Пере-кон, пере-лон, пере-вжик-перелук-перелю! Лю-лю-лю! Люб-ла-ла-лака, люблак-а-люблак!.. Ла-лас-лас-ласооня-оооо-коласоня!

10. Лёша подбежал к мусорному ведру, как пес, на четвереньках, понюхал его и скривился. Ксения рассмеялась. Понюхала и тоже скривилась.

Лёша влез в шлепанцы и взял мусорный пакет. Ксения влезла в свои шлепанцы, накинула Лёшину ветровку, и они пошли вдвоем, держась за руки, сначала по полутемному подъезду, потом по темному, без единого фонаря двору, освещаемому только окнами. Было совершенно безлюдно и тихо, как будто время заснуло и вся жизнь вовсе.

Они остановились, потому что им показалось, что в кустах что-то есть. Пакет в руках Лёши зашуршал, они поняли, что это ветер всем шумит, и пошли дальше. Дошли до баков, Лёша выкинул пакет. Не

выпуская рук друг друга, пошли обратно в подъезд, остановились, поцеловались.

11. В ресторане в стиле рюс-нувориш с бревенчатыми стенами играли свадьбу. Динамики орали: «О Боже, какой мужчина...» Родственники плясали полукругом, внутри которого копошились дебелая невеста и начинающий полнеть коротко стриженный жених.

Тамада *(сипло, стараясь перекричать динамики)*. Посмотрите, какие они красивые и как любят друг друга!

Ксения сидела мрачная, спиной к танцующим. Опрокинула бокал вина так, как будто это была водка. Вокруг бубнили напивающиеся гости. К Ксении подсела женщина лет пятидесяти с круглым счастливым лицом. Она принесла с собой тарелку с красной рыбой.

Женщина. Попробуй, очень вкусная!

Ксения. С красным плохо идет.

Тамада. Давай-давай! Танцуй быстрей!

Гости и новобрачные повиновались и закопошились активней.

Женщина. Так и не нашла платье?

Ксения была в каком-то полуэтническом сарафане.

Ксения. А это не платье?

Женщина. Можно было бы праздничное купить.

Ксения. Слишком дорого на один вечер.

Женщина. А Лёша не поменял работу?

Тамада *(в микрофон)*. Интересно, кто у них будет первенец: мальчик или девочка?!

Ксения налила себе вина и снова отпила. Справа мужик средних лет оторвался от разговора.

Мужик. А что, по улицам так и гуляет! Хорошая работа!

Он отпил точно таким же рваным жестом, как и Ксения. Музыка закончилась. Ксения протянула руку за ветчиной, но есть не стала, а положила себе в тарелку и снова налила вина.

Тамада. Так! Гости рассаживаются, а вот жених и невеста остаются на месте!

Расположившаяся неподалеку от Ксении шатенка лет сорока пяти в кружевном синем платье протянула руку за красной рыбой, которую принесла женщина с круглым лицом.

Шатенка. Что пристали?! Зато у него квартира своя в Москве!

Тамада. Нам нужна помощь кого-нибудь из родственников!

Ксения взяла бутылку красного, налила и снова выпила.

Тамада. На сцену приглашается... сестра жениха!

Ксения дернулась. Тамада, щекастый и щетинистый, как загримированный младенец, тянул Ксении пухлую ручку, будто звал на алтарь.

Ксения нащупала рюкзак под столом, надела его, встала и посмотрела на родственников.

Ксения. Да дело же в том, что никто из вас даже его мизинца не стоит!

И пошла к выходу, наткнулась и чуть не повалила какую-то немыслимую в русофильском интерьере пальму в кадке.

12. Ксению нещадно рвало в унитаз. Она подняла голову. Лёша бережно и уверенно держал в широкой ладони ее волосы. Другой рукой покопался в пластиковой коробке на полке и нашел резинку для волос, провел Ксении ласково рукой от макушки до кончиков прядей и связал волосы в один крепкий узел. Ксения заплакала. Лёша обнял ее. Она сделала глубокий вздох. Осторожно опустилась на колени перед унитазом. Лёша придерживал ее. Ксения посмотрела на дно унитаза.

Ксения. Ненавижу свое имя.

Ее снова начало рвать.

13. Антон Степанович стоял у окна и говорил. Он был старый и красивый.

Антон Степанович. Скоро смоет ее.

Лёша *(за кадром)*. Смоет?

Антон Степанович. Да. А вы всё свои пешки пишете…

Лёша *(за кадром)*. И Ноя не найдется?

Антон Степанович. Разве только вы. *(Он развернулся, подошел к столу.)* Но где тогда ваши детишки? Вы всё еще с… Ксенией, да? Имя вроде бы хорошее, но вашей супруге не подходит. *(Налил водки себе и Лёше. Сел за стол. Чокнулись и выпили.)* И потом, каких тварей по паре вы собрались собирать? Чиновников, ментов, креативный класс? Хотя… Вы у нас Моисей – всех просто поведете за собой. А тут… Все скоро смоет. И ваше любимое Замоскворечье. И Китай-город. И Арбат со всем этим уродством, что там успели понастроить. И Давыдково ваше родное. Физически чувствую приближающуюся катастрофу… Будете еще?

14. В агентстве Ксении коллеги брейнштормили за большим столом. Креативный курил в стакан с водой у окна. Кидались какими-то странными фразами.

Первый коллега. Женский зад! Нет, сиськи!

Второй коллега. Стамеска!

Креативный. Пассатижи, б…ть!

Засмеялись. Ксения молчала.

Третий коллега. Гараж и тачки!

Первый коллега. …день чудесный!

Снова засмеялись. Ксения рисовала на бумажке.

Четвертый коллега. Народ, хорош гнать! Одиночество! Одиночество и природа – вот что любят мужчины!

Первый коллега. Мужчины, Андрюха, любят жрать и трахаться.

Второй коллега. Природа без одиночества.

Креативный. Слушайте, ребят, не уходите от брутальности! Ксюш, что думаешь?

Второй коллега. Бык! Сашка, как насчет родео нарисовать?!

Четвертый коллега. Может, парашют? Риск – это тоже брутально.

Ксения подняла голову.

Ксения. Обычная классическая упаковка, какую Саша уже нарисовал. Только смятая.

Первый коллега. И чё?

Креативный. Подожди, Дим, дай сказать.

Ксения. Брутальность – это разрушение. Пусть будет такая обычная, стильная упаковка, только squashed.

Ксения показала набросок.

Первый коллега размял шею, второй взял набросок и передал четвертому. Третий почему-то виновато улыбнулся.

Креативный. Ну круто, чё.

15. Лёша и Ксения лежали в постели голые и потные.

Ксения. Дай мне два-три года.

Лёша. Ты как будто отсрочку приговора просишь.

Ксения. Просто сейчас очень много работы.

Лёша. Много работы у тебя будет всегда, пока не повзрослеешь.

Ксения. И что невзрослого в том, что я делаю карьеру? Я, кстати, на два года старше.

Ксения укусила Лёшу в плечо. Он вскрикнул, схватил Ксению и закутал ее в одеяло. Положил ее на колени к себе, как запеленатого младенца, и поцеловал в щеку.

Ксения. Давай лучше я буду твоим ребенком.

Лёша посмотрел на нее так, как будто не понял, что она сказала.

Внезапно с потолка над дверным проемом из комнаты в коридор полилась вода. Потом над дверным проемом в кухню тоже. По углам стали проступать мокрые пятна. Лёша вскочил, влез в пижамные штаны.

Убежал в ванную, принес ведро и тряпки. Ксения так и сидела голая на диване.

Л Ё Ш А. Подставь ведра под проемы! И все провода и компы убери с пола наверх. И мои карты! Ксюш!

Ксения встала, надела длинную футболку. Лёша побежал в коридор, наткнулся там на Ксенины кеды, бросил: «Проклятье!», выбежал на лестничную клетку. Перепрыгивая через три ступеньки, поднялся на следующий этаж и принялся звонить в бордовую дверь.

Ксения рассеянно оглядывалась. Со стен стекала вода.

16. Лёша варил кофе в большой турке на забитой людьми кухне. Не в их с Ксенией кухне, а в какой-то другой – узкой, вытянутой, с большим обшарпанным окном и широким подоконником. Стоял дым и гул. Кто-то курил, кто-то резал лук, вытирая слезы, кто-то мыл посуду, кто-то просто разговаривал. Из соседней комнаты доносились звуки волынки, смех и визги. В кухню вошел тощий парень, почти мальчишка, он тащил по пятилитровой бутыли воды в двух тоненьких, но жилистых руках.

Т У М. Дорогу водоносу! Дорогу!!!

Парень, расталкивая людей, пробрался к подоконнику, бухнул под него бутыли. Выгнулся, чтобы размять спину, и тут стало ясно, что это девушка. Она подошла к Лёше, принюхалась к турке.

Т У М. Café du Monakhov? *(Кофе от Монахова?)*

Л Ё Ш А. Oui, c'est ca. *(Он самый!)*

Т У М. О, Соломина-воромина разгоношился.

Л Ё Ш А. Ребят, кофе кто просил?!

Отозвались сразу несколько человек. Соломин, довольный и толстый, играл, стоя посреди соседней комнаты на волынке, такой же толстой и веселой, как он. Вокруг танцевали, смеялись люди.

Ксения вышла из туалета, наткнулась на щуплого волосатого парня в косухе с чашкой кофе в руках. От столкновения кофе чуть не расплескался. Парень взвыл, но, увидев, что с кофе ничего не случилось, по-театральному расхохотался. Ксения обошла его, протиснулась на кухню, увидела разговаривающих Тум и Лёшу. Лёша варил новую порцию кофе.

Т У М. Маршрут есть?

Л Ё Ш А. Да.

Т У М. Не возьмешь?

Л Ё Ш А. Извини, Тумыч, сейчас один хочу. Очень хочу. Прямо хочется. Одному. Потом мы ремонт начнем… и всё…

Т У М. Да нет проблем.

Ксению кто-то снова толкнул, извинился и растворился в толпе, она даже не поняла кто. Стала протискиваться к Лёше. Увидев ее, Тум улыбнулась и ушла на подоконник.

Ксения пробралась к Лёше. Он пустил ее к себе, поставил перед плитой, обнял сзади, взял ее ладони в свои, ее рукой взял чайную ложку, зачерпнул сахар, положил его в готовящийся кофе и быстро помешал Ксениной же рукой, она рассмеялась.

Тум смотрела на них – высоких, светловолосых – и курила. На подоконнике вдруг появилась Полька с накрашенными, как у царицы египетской, глазами и приблизила свой большой рот к уху Тум.

П О Л Ь К А. Грех желать жены друга своего.

Тум почесала пирсинг в правой брови и отвела сигарету в угол окна, подальше от Польки.

П О Л Ь К А. Дай затянуться.

Тум молча протянула руку, достала с полки сушку из корзинки и сунула в руку Польке. Та устроилась удобней на подоконнике и принялась жевать сушку, держась за свой выпирающий семимесячный живот. Тум и Полька теперь обе смотрели на Ксению и Лёшу.

Полька. Она пустая. Нет. Она мертвая... Странные вы с Монаховым.

Тум. А помнишь, что им никто больше года не давал. И вот...

Тум выкинула бычок в стоящую рядом банку из-под оливок и посчитала на своих пальцах.

Тум. Десятый, одиннадцатый, двенадцатый... Уже четыре года.

Тум поднесла четыре пальца к подведенным глазам Польки. Та схватила их, отвела от своих глаз и снова посмотрела на Ксению с Лёшей.

Полька. Она правильная – деньги зарабатывает. Нас презирает, считает бездельниками.

Тум протянула руку, взяла сушку из корзинки и принялась жевать ее.

Тум. И правильно.

Танцующие ирландский танец наконец ворвались на кухню, люди прильнули к стенам, пропуская их. Пара протанцевала почти до самых Тум и Польки. Тум встала перед Полькой и вытянула вперед руку, чтобы танцующие не врезались в копию египетской царицы. Полька села на подоконник с ногами и гоготала, придерживая острый живот. Тум поискала глазами Ксению и Лёшу. Они были тут, на кухне, целовались, зажатые между плитой и разделочным столом.

17. Дома, на полу в комнате, Лёша плотно сворачивал походную пенку. Обои в некоторых местах были содраны. Коридорный коврик сушился на балконе. Ксения сидела за столом перед ноутом.

Ксения. Как тебе такой цвет в коридор?

Лёша подошел со свернутой пенкой в руках, посмотрел, поцеловал ее в макушку.

Леша. Самый лучший на свете.

Ксения. Если ты меня любишь, зачем каждый раз уходишь?

18. Рано утром Лёша с большим рюкзаком со свернутой пенкой сошел с поезда на вокзале небольшого города. В здании вокзала изучил расписание пригородных электричек, потом ел жареные пирожки на перроне. К нему подошла бабка с тележкой на колесиках, он выбрал у нее себе пару шерстяных носков.

19. Лёша ехал в полупустой электричке, обнимая свой старый зеленый рюкзак. Мелькали дома, деревья. Начались гаражи. Серые их крыши будто гнались за поездом, широкой ротой упираясь в сине-зеленый высокий лес на горизонте. Лёша резко прислонился к стеклу и всмотрелся. На одной из гаражных крыш дергались два сплетенных тела. Лёша заулыбался и проводил любовников взглядом.

Вошли контролерши, выряженные в бордовую попытку женственности – форму. Одна контролерша подошла к Лёше. Улыбнулась ему, оттого что он был молод и мужского пола. Лёша протянул ей билет. Электричку качнуло, проверяющая дернулась.

Контролерша. Пьяная электричка! Это называется – пьяная электричка!

И засмеялась. Лёша улыбнулся в ответ и снова посмотрел в окно. Гаражи исчезли. Там уже был лес – один только иссиня-черный лес.

20. Лёша шел с рюкзаком по просторному березняку. Шел уверенным, размашистым шагом, таким же как на своих экскурсиях по московским улицам. Шумели птицы. Ветер шелестел листьями. На секунду Лёше показалось, что за ним идет та самая курносая брюнетка с вязаньем, он повернулся, но не увидел никого. Было еще светло, но пасмурно. Птицы пели. В кустах кто-то дернулся – то ли какой-то зверь, то ли птица, – Лёша повернул голову в ту сторону, но не остановился.

Ксения в одном нижнем белье ползала в их с Лёшей квартире и мыла полы.

Лёша спустился в небольшой овраг, потом вскарабкался наверх, пошел дальше – прямо. То ли день заканчивался, то ли лес темнел. Деревья будто сходились вместе, становились ниже, росли гуще. Березы сменялись на низкие сосны и ели. Лёша посмотрел наверх и убыстрил шаг, он хотел прийти на место ночлега до темноты. Он так хорошо знал маршрут, что даже не смотрел на карту.

Ксения драила пол очень старательно, залезала в каждый уголок, отодвигала мебель. Она пододвинула стеллаж – на нее вдруг упало несколько Лёшиных книг. Она потрогала голову.

Лёша тоже упал.

Ксения села на пол. Она держалась одной рукой за голову и хотела плакать.

Лёша лежал, смотрел вверх на начинающее темнеть небо. Лежал долго, кажется, успел заснуть и увидеть, как Ксения в одном нижнем белье моет пол в их квартире. Потом он встал и пошел через густую лесную чащу. Шел быстро и нетерпеливо, всматриваясь, будто там, где редели деревья и виднелся просвет, его ожидало настоящее чудо.

21. Тум вела машину. На заднем сиденье обнималась молодая супружеская пара.

Навигатор *(женским голосом)*. Через двести метров сверните направо.

Девушка. Повтори: «Охи мило эллиника»!

Парень. Чего-чего?

Девушка. Ну повтори, чего тебе стоит?!

Прыснули, засмеялись. Машина подъехала к повороту на шоссе. Тум увидела в зеркало, как девушка зашептала парню на ухо: «Охи… мило эллиника» и поцеловала его в ухо. Потом они поцеловались в губы. Тум начала тереть глаза, перестроилась в правый ряд и съехала на обочину.

Девушка. А чего мы тут?

Парень. Вам плохо, что ли?

Тум ничего не ответила. Она уткнулась головой в руль, и ее худые плечи вздрагивали.

Парень. Девушка, мы на самолет спешим.

Навигатор *(женским голосом)*. Вы свернули с маршрута… Вы свернули с маршрута…

22. Соломин, тяжело дыша, поднялся по лестнице и позвонил в первую попавшуюся дверь – бордовую. Никто не открыл. Он позвонил в другую. Отворила интеллигентного вида женщина лет шестидесяти.

Соломин. Вы извините… Я от ваших соседей снизу… Не могли бы вы одолжить пару стульев или табуреток?

Женщина медленно кивнула, скрылась в квартире. Потом вынесла ему сначала одну, потом вторую табуретку. Соломин поблагодарил, сложил табуретки одна на другую и спустился с ними на пролет ниже, зашел в квартиру Лёши и Ксении, в комнату, и поставил две табуретки у стола, вокруг которого сидели тихие гости. Сам сел на одну из табуреток. По стенам квартиры так и свисали клочками обои.

Ксения с очень прямой спиной сидела в углу и не могла понять, что происходит. Женщина, которая пыталась на свадьбе кормить ее рыбой – мать, – сидела рядом, тянула стакан к Ксениному рту и уговаривала выпить воды.

Полька принесла с кухни на животе огромное блюдо с кутьей. Потом пили не чокаясь, много говорили по очереди, Антон Степанович особенно долго и много-

значительно про то, что улицы Москвы потеряли своего выдающегося экскурсовода. Даже Ксенин брат – откуда он там взялся? – что-то промычал. Тум ходила плакать и курить на балкон, где так и лежал забытый коридорный коврик. Соломин играл на волынке. А потом все пропало, попадало куда-то вниз и перед глазами остался один только лес, иссиня-черный лес.

23. Ксения, много дней не мывшаяся, осунувшаяся, молча лежала на кровати и смотрела в потолок с разводами от недавнего потопа. Мать села к ней, попыталась обнять ее, притянуть к себе, как младенца, как тогда это сделал Лёша. Ксения не сопротивлялась, но и не помогала, она вообще ничего не делала. Мать долго возилась, то роняла Ксению на диван, как куклу, то пыталась обнять – не знала, с какой стороны подсесть. Наконец после долгой возни все же притянула ее к себе, поцеловала несколько раз в щеку и сама заплакала.

Мать. Ну что ты, зачем себя хоронишь? Ты вон какая молодая, красивая, у тебя в жизни столько будет всего. Замуж выйдешь снова и детей родишь. *(Тут мать замолчала, поняла, что сказала лишнее. Оглядела комнату.)* Ремонт вот надо сделать.

Но Ксения не отреагировала, она смотрела, не отрываясь, на hand-made календарь из настоящих листьев, который висел над кроватью. Там был тот же июнь.

24. Ксения сидела за столом на кухне и жадно-жадно ела тушеную капусту. Радостная мать подкладывала еще.

Мать. Ешь-ешь. Кушай. Потом еще курочки потушу.

25. Потом Ксению долго рвало в туалете. Длинные ее волосы падали прямо на кольцо унитаза. Мать стучалась к ней, но Ксения не открывала. Она приподнялась, достала резинку для волос из пластмассовой коробки на полке, завязала волосы. Подошла к раковине, посмотрела в зеркало на свое осунувшееся лицо и – улыбнулась.

Ксения. Да, мам, все хорошо у меня будет.

26. Ксения мылась в ванной, медленно, как будто она делала это впервые, выжимала себе на руку шампунь, массировала голову, перебирала пряди. Взяла мочалку, выдавила на нее гель, осторожно принялась водить мочалкой по телу, погладила живот и пах. Потом медленно опустилась на колени и занесла над собой душ.

27. Ехала в метро. Поезд затормозил. Из вагона начали выходить люди. Рядом с Ксенией освободилось место, она внимательно посмотрела на него.

28. Прямоугольная лампа гудела особенным, больничным звуком. Ксения смотрела на нее и на пористый потолок, к которому лампа была приделана. Заклацали металлические инструменты, Ксения зажмурила глаза от боли и лежала так какое-то время. Наконец врач-гинеколог отошла к раковине и сняла перчатки.

Врач. Можно одеваться.

Ксения слезла с кресла, одернула сарафан, села на кушетку.

Врач. Беременности нет. Не увидела.

Ксения. Как нет?!

Врач. Не беременная. Вот и нет.

Врач села за стол и принялась заполнять карту.

Ксения. А месячные?

Врач. Что месячные?

Ксения. Задержка – три недели. И рвет.

Врач. Бывает. Стресс. Съела что-нибудь не то. Сходите к терапевту.

29. На кухне Ксения стащила большую подвесную тумбу и со всей силы швырнула ее на пол. Лекарства, спреи, таблетки, тюбики, презервативы – всё посыпалось на пол. Потом Ксения взяла телефон, позвонила креативному.

Креативный. Ксюша!

Ксения. Ненавижу, гад, тебя и всю эту херню! Проклинаю!

Креативный. Ты что?!

Ксения разодрала телефон на части. Вытащила батарейку. Бросила все под кровать.

30. Ксения шла по парку, который был чем-то похож на лес. Мимо вперемешку с солнечными лучами сыпались скейтеры, велосипедисты, дети в колясках, лица в солнечных очках.

Ксения *(тихо напевая на ходу)*. О-дууу, лок-лок, дышль-малышль, но-но-нак-нак! Ака-ака-ока-око! Оуууууууу ууууууууууууу! Уууууууууууууууууууууууууооооооня! Уууууууууууууууууо-яю! Юююююлаааааааяяяя, юлаяяяяяя, за-зо-за, накри-кри-кри – ууудма-удмаааа… Мана-манна – ох-маннна-охи! Хихи-хи-хихихи-хиппиня! Пинь-пинь-пинь-зинь-тинь-перевинь! Пере-кон, пере-лон, пере-вжик-перелук-перелю! Лю-лю-лю! Люб-ла-ла-лака, люблак-а-люблак! Ла-лас-лас-ласооня-оооо-коласоня!

Некоторые с удивлением косились на нее и даже оборачивались. Ксения подошла к пруду, села на берег. Рядом прошла тощая девица с перегидрольными волосами, подошла к кромке и вытащила одну из пяти пивных полуторалитровок, стоящих в воде.

31. Уже давно стемнело. Ксения шла по той же парковой аллее уже за руку с парнем. Он был высокий, светлый, коротко стриженный, то ли накачанный, то ли начавший полнеть – и всем этим немного напоминал Ксениного брата. Они шагали в составе большой пьяной компании, среди которой была та самая перегидрольная девица. Она отпила из пивной полуторалитровки и передала бутылку парню рядом с собой. Стали передавать по кругу. Ксения тоже отпила и засмеялась. Ее спутник визгливо хохотнул и сжал рукой ее зад.

32. Ксения лежала на траве в парке на постеленной на земле куртке. Парень двигался на ней быстро и отчаянно, как подросток. Она смотрела на темное, без единой звезды небо.

33. Тум стояла на диване босая и сдирала обои в комнате Лёши и Ксении.

Тум. Это хорошо, что она не на тебя упала… Ты какой цвет стен хочешь? Я говорила или нет?! Я работала маляром. Целых полтора года, прикинь! Ты тут?!

Ксения *(шепотом)*. Нет.

Она сидела в ванной на крышке унитаза и ждала, когда Тум свалит.

Тум спустилась с дивана на пол. Стала ползать по полу и собирать содранные обои. Заметила под диваном крышку телефонного корпуса. Достала все его части, собрала телефон, включать не стала, просто положила его на стеллаж.

Ксения с отвращением посмотрела на себя в зеркало в ванной.

Тум вышла в коридор с мусорным пакетом. Увидела там Лёшин рюкзак. И сразу заплакала. Обулась, постучалась в дверь ванной.

Тум *(стараясь говорить нормальным голосом)*. Ксюш, я побегу. Но приду еще обязательно.

Ксения услышала звук хлопнувшей двери. Вышла из ванной. Увидела на стеллаже свой собранный телефон. Включила его. Тот сразу завибрировал и запищал. Сразу же раздался звонок. Ксения почему-то нажала кнопку, чтобы ответить. Через дверную арку заметила в коридоре Лёшин рюкзак.

Женский голос *(с таким обычно звонят из банков)*. Ксения Александровна?

Ксения. Она умерла.

И отключила телефон.

34. Ксения доставала свою одежду с полок, свитера, сарафаны, рубашки и блузки прямо с вешалками кидала в черные мусорные пакеты. В коридоре босоножки, кеды, шлепанцы, плащ и куртку, тушь на зеркале, помаду утрамбовала в пакет. Потом наступил черед ее книг и дисков. Лёшины оставляла, все свое складывала в мешки. В ванной сгребла все шампуни, прокладки, тампоны, крема, женские бритвы, свою зубную щетку – все, что могла найти.

В комнате осмотрелась, кинула в один из пакетов свой мобильный. Вдруг увидела свой ноут на стеллаже. Взяла его, положила на пол, раскрыла. Принесла из кладовки молоток и ударила им несколько раз по экрану, по разъемам и крышке. Швырнула то, что осталось от компьютера, в один из пакетов.

Потом взвалила несколько из них себе на спину и отнесла к мусорным бакам.

Потом снова взвалила два или три мешка и ушла на помойку, потом снова взвалила и спустилась по лестнице…

35. Ксения, как Лёша постриженная, одетая как Лёша, невероятно теперь на него похожая, шла широким Лёшиным шагом вдоль Чистопрудного бульвара, с Лёшиным же рюкзаком за плечами. У памятника Тургеневу толпа глазела на исполняющих музыку индейцев или тех, кто под них косил. Музыка была экзотическая и явно напоминала о пустыне, ветре и свободе. Народ огибал музыкантов полукругом, оставляя между собой и ними пустое пространство. В нем самозабвенно кружилась алкашка, ее цветастая длинная юбка и надетая сверху спортивная футболка закручивались от движений.

Лёша-Ксения остановилась у ларька, купила самсу, села на скамейку и стала жевать. К ней подсела запыхавшаяся и очень счастливая алкашка и, толком не отдышавшись, попросила денег. Лёша-Ксения отдала ей сдачу от самсы. Алкашка кивнула, моментально куда-то спрятала деньги и пошла танцевать дальше.

36. Вечером Лёша-Ксения сидела на полу, разбирая Лёшины книги и карты. Она снимала их со стеллажа, протягивая вверх руки. Потянула за что-то и несколько книг упали ей на голову.

Лёша-Ксения. Проклятье!

37. Тум припарковала свою старенькую иномарку во дворе Ксениного и Лёшиного дома. Она потерла пирсинг на брови. Вышла из машины, достала из багажника две банки с краской и вдруг застыла с ними в руках. Впереди по двору шел будто бы Лёша, в руках у него был пакет с продуктами. Увидев его, перекрестилась еще совсем не старая соседка. За несколько метров до машины он свернул к своему подъезду и скрылся за дверью.

Тум рванулась к подъезду, бегом преодолела несколько лестничных пролетов и принялась жать на звонок. Лёша-Ксения открыла дверь и улыбнулась.

Лёша-Ксения. А, Тумыч, заходи! Кофе будешь?

Тум бросилась прочь вниз по лестнице.

38. Антон Степанович был пьян. Он смотрел исподлобья на Лёшу-Ксению, чуть покачиваясь. В коридоре у Лёшиного учителя было темно и пыльно.

Антон Степанович. Чего-чего?

Лёша-Ксения *(спокойно)*. Мои тетради. С пешками. В зеленой папке. Не помните?

Антон Степанович схватил Лёшу-Ксению за ворот, рванул рубашку. Обнажилась затянутая многими слоями бинто-

вой марли девичья грудь. Лёша-Ксения молчала, тяжело дыша.

Антон Степанович. Пошла вон!

Он вытолкал Лёшу-Ксению за дверь.

39. Лёша-Ксения целый день гуляла по центру Москвы – Арбат, Замоскворечье, Тверской район, Китай-город... Смотрела на дома, памятники, сверялась с картой. Постояла у того самого дома в Толмачёвском переулке. Задавала вопросы прохожим, ментам – все они чаще всего пожимали плечами.

Потом она ехала в метро и читала сидя. На одной из станций в вагон вошла беременная девушка. Лёша-Ксения уступила ей место.

40. Лёша-Ксения проснулась утром в постели в Лёшиных обычных пижамных майке и штанах. В тех самых, в которых Лёша бегал к соседям во время потопа. Лёша-Ксения приподнялась, почувствовала что-то странное, сдернула с себя одеяло, посмотрела под себя и увидела кровавое пятно на простыне. Слезла с кровати, отошла, снова поглядела на пятно. Провела рукой себе ниже спины. Потом быстро сняла простыню и пошла с ней в ванную.

41. Через колонки из ноута звучала аудиокнига. Лёша-Ксения красила стену в коридоре темно-зеленым с помощью короткого валика. Мебель и полы были застелены газетами и целлофаном.

Мужской голос из колонок. *Семен был сейчас в одной рубашке, потому что не успел надеть штанов с тех пор, как проснулся. Он поглядел вверх, на отца, и сказал ему:*

– Давай я им буду матерью, больше некому.

Отец ничего не сказал своему старшему сыну. Тогда Семен взял с табуретки материно платье, капот и надел его на себя через голову. Платье оказалось длинным, но Семен оправил его на себе и сказал:

– Ничего, я его подрежу и подошью. Умершая мать была худая, поэтому платье на Семена пришлось бы впору, если б оно не было длинным. Отец смотрел на старшего сына, – «восьмой год уже ему», подумал он.

В дверь позвонили. Лёша-Ксения открыла дверь. На пороге стояла женщина лет тридцати двух, в сапогах на каблуках, в слишком обтягивающих ее красных брюках, полосатой блузке и бежевом плаще. Женщина держала за руку мальчика лет восьми в кепке с надписью «ЦСКА».

Мужской голос из колонок. *Теперь, одетый в платье, с детским грустным лицом, Семен походил столько же на мальчика, сколько и на девочку, – одинаково.*

Гостья впихнула мальчика в квартиру, а сама зашла следом.

Мужской голос из колонок. *Если б он немного подрос, то его можно принять даже за девушку, а девушка – это все равно что женщина; это – почти мать.*

Женщина. Это вот сын... Алексея Монахова. Так что вот... Ему жить негде. Это... Надо поговорить. С женой его. Вдовой в смысле. Она где?

Лёша-Ксения. Не прислоняйтесь к стенам, тут все покрашено.

Мужской голос из колонок.– *Захарка, ступай на двор, покатай в тележке Петьку с Нюшкой, чтоб они есть не просили, – сказал Семен в материнском капоте. – Я вас тогда позову. У нас дела много с отцом.*

Лёша-Ксения опустилась на колени, сняла с мальчика кепку, посмотрела ему в желто-карие глаза. Потом поднялась.

Мужской голос из колонок. – *Тебя ребята на улице девчонкой дразнить будут! – засмеялся Захар. – Ты дурочка теперь, а не мальчик!*

Лёша-Ксения *(уверенно)*. Это не мой.

И аккуратно вытолкнула женщину из квартиры. Посмотрела на мальчика, тот вышел сам. Лёша-Ксения закрыла дверь.

Мужской голос из колонок. *Семен взял веник и стал мести пол вокруг перины, где лежала мать.*

– Пускай дразнят, – ответил Семен Захарке, – им надоест дразнить, а я девочкой все равно привыкну быть... Ступай, не мешайся тут, бери детей в тележку, а то вот веником получишь!

В подъезде женщина стукнула мальчика по кепке.

Женщина. Ты чего молчал? Хоть бы улыбнулся!

42. Мать Ксении стояла посередине комнаты. У нее в ногах лежали пакеты из супермаркета. Она всматривалась в Лёши-Ксенино лицо долго, требовательно, как всматриваются обычно в темноту.

Мать. А чего это у тебя с прической случилось?

Лёша-Ксения. Ничего.

Мать. Постриглась? А чьи это штаны? Лёшины, что ли?

Лёша-Ксения молчала.

Мать. Меня всего-то не было…

Лёша-Ксения молчала.

Мать. Ксюш!

Лёша-Ксения. Она умерла.

Мать. Кто?

Лёша-Ксения. Ксения. Семь недель назад.

Мать постояла какое-то время, осматриваясь почему-то вокруг себя, будто ища и находя подтверждение только что услышанным словам. И действительно, книги, карты, велосипед, куртки и джинсы, кеды и кроссовки, дорожный компас XVIII века, старый ноут, аккуратно заклеенный скотчем, – вокруг были только Лёшины вещи. Мать взялась за голову и по-настоящему завыла.

43. Вечером Лёша-Ксения ползала с карандашом по разложенной на полу гигантской, в полкомнаты, карте Москвы и делала на ней отметки.

44. Тум вышла из машины. Закурила, посмотрела на Лёшин балкон. Взяла телефон, позвонила в ветеринарную клинику, чтобы уточнить время. Потом, не найдя урны, сложила бычок себе в задний карман джинсов. Зашла в подъезд, поднялась. Постояла немного на лестничной клетке, наконец позвонила в дверь. Постояла, еще позвонила, никто не открыл.

Лёша-Ксения тем временем с рюкзаком за спиной вышла из метро на Тверскую-Ямскую. Прошла мимо кафе и магазинов, остановилась перед грязно-белой дверью с несколькими звонками и табличками. Позвонила. Открыли. Следом вошла девушка в деловом костюме. В подъезде Лёша-Ксения назвала охраннику название фирмы.

Лёша-Ксения нажала на кнопку лифта. Сзади стояла девушка, у нее в руках был пакет с сэндвичами. Дверь лифта открылась. Лёша-Ксения пропустила девушку вперед. Та улыбнулась. На пятом этаже Лёша-Ксения вышла, лифт с девушкой отправился вверх. Лёша-Ксения зашла в дверь с табличкой «Турагентство». За ресепшн из бежевого ДСП сидела рябая женщина в одежде, очень похожей на костюм стюардессы. Женщина улыбнулась и стала симпатичной. Лёша-Ксения улыбнулась ей в ответ.

Лёша-Ксения. Здравствуйте, меня зовут Алексей Монахов. Я на собеседование.

45. Лёша-Ксения сидела в метро и, как обычно, читала. Мимо по вагону проходила с тяжелыми пакетами из IKEA та самая некрасивая курносая с экскурсии. Вагон качнуло, курносая взялась

за поручень и заметила Лёшу-Ксению. Она остановилась, вернулась, села рядом с Лёшей-Ксенией, поставила пакеты и всмотрелась ей в лицо. Потерла переносицу, снова всмотрелась, подхватила за ручку заваливающийся набок пакет. Лёша-Ксения не обратила на курносую никакого внимания.

46. Лёша-Ксения подходила к своему подъезду широким, радостным шагом. У нее было прекрасное настроение.

Вдруг ее схватили за руки, заломили их сзади и тут же затолкнули в машину. У левой двери сидела Ксюшина мать. Лёша-Ксения пыталась вырваться, но ей крепко сцепили руки за спиной. Она обернулась: это был Ксюшин брат. Он сопел и бурчал что-то вроде: «Тихо, млин, тихо»…

Лёша-Ксения оказалась на заднем сиденье между матерью и братом. Впереди сидел отец, вцепившись руками в руль. Лёша-Ксения попыталась закричать. Ксюшин брат тут же закрыл ей рот ладонью. Лёша-Ксения издала отчаянный мык.

Брат. Мы поедем или стоять будем?!

Мать. Ничего, Ксюшенька, мы недолго.

Отец завел машину. Поехали. Лёша-Ксения мычала и дергалась.

Брат. Мам, да помоги!

Мать вцепилась в руку Лёши-Ксении и заголосила.

Мать. Ксюш, ты почему меня не жалеешь? Почему над нами так издеваешься?

Брат. Да она тебя не понимает! Чего ты с ней?!

47. Стояли в пробке. Мимо пробежал парень с рекламными листовками. Лёша-Ксения, увидев человека в потоке машин, принялась снова дергаться и скулить, будто этот парень мог как-то ей помочь.

Брат. Блин! Надо было у них сразу эту рубашку попросить… с руками…

Мать. Совсем с ума сошел, что ли?! Ксюш, успокойся, сейчас поедем.

Отец долго не мог открыть окно, кнопка не срабатывала. Он нервно жал и жал на кнопку. Наконец окно поддалось, отец закурил. Вдруг к машине, к его окну, прямо на шоссе подошла старушка в платочке и заговорила.

Старушка. Мил-мил-мил-человек. Милостыню калике подай, душу не прогадай.

Брат хохотнул и выругался.

Старушка. Калика-перехожая, не просто так прохожая.

Поток тронулся. Сзади засигналили. Старушка продолжила громче, перекрикивая сигналы.

Старушка. Калика – накалякана, где ж душа запрятана?

Отец сам забибикал.

Отец. Уйди!

Мать. Женщина, да отойдите вы!

Брат. Да дайте ей денег!

Мать дрожащими руками вытащила из сумки кошелек. Сначала полезла в монетное отделение. Потом перевернула кошелек, достала сотню – чтобы наверняка, подалась телом вперед и высунула руку в мужнино окно. Старуха будто не замечала протянутой купюры и продолжала.

Старушка. Мил-мил-мил-человек, милостыню калике подай, душу не прогадай!

Позади выли сигналы.

Мать. Уйдите! Мы сейчас вас задавим!

Старушка. Калика-многоликая, сердечечко великое.

Мать потянулась еще сильнее вперед, и сторублевка упала к старухиным ногам.

Брат. Да ты не поняла, что ли?!

Он дернулся, выпустил Лёши-Ксенину голову, та резко и очень быстро ударила брата куда-то в лицо. Он взвыл и схватился за нос. Машины принялись объезжать их авто и все еще стоящую рядом с ним старуху.

Мать. Ксюш!

Отец. Вы что?!! Совсем охренели?!

Лёша-Ксения перелезла через брата, открыла дверь, выбралась наружу, и ее тут же сбила с ног затормозившая машина. Мать закричала. Дернулась к двери, но с ее стороны сплошным косяком шли автомобили.

Брат вылез из машины, покачиваясь и держась за нос, пошел к поднимающейся на ноги Лёше-Ксении. Мать выбралась следом. Прихрамывая, Лёша-Ксения побежала от них к тротуару, пропуская или огибая машины. Ей оглушительно сигналили.

Старушка. Мил-мил-мил-человек…

48. Лёша-Ксения спала крепким, непробудным сном, лежа на животе. В белой чистой футболке, под одеялом на надувном матрасе на полу. Тум лежала на кровати у стенки и испуганно смотрела в потолок. Потом она осторожно, стараясь не шуметь, повернулась на бок и посмотрела на Лёшу-Ксению. Разглядывала ее, разглядывала, потом улыбнулась, даже как будто беззвучно засмеялась и снова легла на спину.

49. Тум гладила утюгом свои «шоферские», как она их называла, брюки. Лёша-Ксения рассматривала гугл-карты на ноуте Тум. На стол прыгнула Жора – огромная кошка женского пола. Лёша-Ксения погладила ее.

Тум. Жора! А ну-ка! Вали давай на кухню! У тебя вроде на кошек аллергия?

Лёша-Ксения. Никогда не было.

На столе затрезвонил телефон.

Тум. Ксюш, подай мне телефон, сильвупле.

Лёша-Ксения не подняла головы от компа.

Тум. Ксень!

Лёша-Ксения кликнула мышью.

Тум. Лёш! Кинь в меня мобилой, пожалуйста.

Лёша-Ксения взяла телефон и сама принесла его Тум.

50. Тум и Лёша-Ксения азартно играли в парке – в другом, не в Лёшином – в бадминтон. Тум яростно отбивала, и от нее воланчик летел очень высоко. Лёша-Ксения отбивала сбоку, как теннисист, это был Лёшин фирменный жест. Лёша-Ксения вскочила на скамейку, чтобы отбить подачу, и чуть не свалилась оттуда. Они рассмеялись.

После игры купили кукурузы в палатке и лежали на траве, молчаливые, радостные и спокойные, ели. Кукуруза брызгала в разные стороны. Лёша-Ксения свободной рукой подкидывала воланчик в небо.

51. Лёша-Ксения, все также широко, как Лёша, ступая, правда, теперь немного прихрамывая, вела группу по Тверскому бульвару. Погода была хорошая, не нарочито солнечная. Остановились сразу после Театра Пушкина. Несколько студентов, одна молодая пара с совсем маленькой девочкой, которую они туда-сюда передавали друг другу. Традиционно – четыре пенсионерки, две молодые женщины лет по тридцать пять, одна почему-то с цветами, видимо, кто-то подарил. Студентки шептались между собой, идя прямо за Лёшей-Ксенией, явно обсуждая ее.

Лёша-Ксения вдруг остановилась и молча посмотрела на вытянутый двухэтажный желтый каменный дом. Потом показала рукой на одно из окон.

52. Группа стояла вокруг Лёши-Ксении полукругом. Люди слушали тихо, стараясь не шелохнуться. Мимо шли прохожие, огибая экскурсантов. По дороге непрерывным, хотя и неплотным, потоком ехали автомобили. Лёша-Ксения говорила напевно, спокойно, будто сама написала то, что говорит. Одна из студенток

пыталась всмотреться в ее лицо, некоторые смотрели сквозь, понимая, что не на этом человеке сейчас нужно концентрироваться. Женщина держала свою дочь на плече, качала ее и смотрела куда-то мимо Тверского бульвара, Москвы и всего внешнего мира.

Лёша-Ксения. *«...На белой и нежной постели ты родила сына.*

Было раннее утро, еще ночь. Весь мир еще спал, одна ты проснулась и глядела невидящими тихими глазами. И он лежал рядом с тобою, робко и испуганно приникнув к твоему белому истомленному телу. И помню – как ослепительно сверкала твоя постель и как ты лежала в смертной усталости, вечная моя, обреченная мне кем-то, небом или солнцем, как я тебе обречен.

Маша. Знаешь, как нет во мне страсти к тебе и есть только что-то другое. Будто я был нем, безмолвна была тысячелетия душа моя – и теперь она поет, поющая душа. Не страсть во мне, а песнь, а музыка души. Страшная сила скопилась во мне и предках моих за века ожидания любви, и вот теперь эта сила взорвалась во мне. Но песнь души – безмолвие. И я стал тише и сокровеннее и глубже.

Звезда и песня моя, судьба и невеста моя. Как много во мне для тебя не родившихся еще нежных голубых слов и песен. Но я заставлю о тебе петь не слова, а всю вселенную. Ради тебя зазвенят звезды и луна будет новым солнцем, чтобы светить твоему сыну синим пламенем в тихие летние ночи, когда земля вся будет в радости, игре и огне смеха. Говорю тебе не слова, ибо я поэт вселенной и буду делать с ней, что захочу. Она любит меня, потому что я ее сын.

Прощай, свет и новая спасенная вселенная, огонь и воскресение. Мы зачали иной лучший мир, выше небес и таинственнее звезд.

Прощай, неизъяснимая, у меня любовь рвет сердце и душа стала бездной, где крутится вихрем пламя тоски по тебе.

Я знаю, что я бессмертен и перестрою вселенную ради тебя и во имя тебя.

Света тебе хочу, светлая, как во мне все стало светом и верой.

Андрей».

Все молчали.

Тишину вдруг нарушила женщина с цветами.

Женщина с цветами. Меня тоже Машей зовут.

53. Лёша-Ксения варила кофе в турке по фирменному Лёшиному рецепту на той самой кухне, где тогда проходила вечеринка. Добавляла сахар, корицу. Соломин сидел за столом, облокотившись на него одной рукой. Полька была нарочито весела, как обычно деятельна – стоя резала пахлаву. Соломин тяжело и мрачно дышал от своей полноты и раздражения. Тум курила, как всегда сидя на подоконнике, и выглядела так, будто она была во всем виновата.

Соломин. ...Про нас, например? Нет? Не дотукало до тебя, что у нас тоже души есть?

Полька. Соломина, а ты чего разорался на ночь глядя? Особенно про души?

Лёша-Ксения достала кофейные чашки из серванта. Она помнила, где они стоят. Разлила кофе. Протянула Тум, та покачала головой. Поставила тогда все три чашки перед Соломиной и Полькой.

Соломин. Я... я с Монаховым с третьего класса дружил, между прочим. Я чуть не свихнулся, когда он умер.

Лёша-Ксения *(тихо)*. Да я живой. Кофе пей.

Соломин встал, подошел совсем близко к Лёше-Ксении, навис над ней и закричал очень страшно.

Соломин. Да ты совсем... долбанулась, да?!

Тум. Сань!

Полька подошла к Соломину, взяла его за локти, прижалась к его спине животом.

Полька. Тихо-тихо-тихо.

Соломин *(Лёше-Ксении)*. Чего размолчалась-то?

Соломин пошел на Лёшу-Ксению, та начала отступать к подоконнику. Тум потушила сигарету и быстро подошла к Соломину, пытаясь влезть между ним и Лёшей-Ксенией.

Тум. Соломин, это ты, по-моему, долбанулся!

Соломин. А ты, может, спишь с ней? Ты же всегда хотела! Она тебе такая больше нравится?!

Тум отступила, подобрала свою сумку с пола и ушла из квартиры. Лёша-Ксения подошла к Соломину и ударила его в лицо. Тот не упал, но отшатнулся, посмотрел с ужасом и потер скулу.

Лёша-Ксения забрала свой рюкзак и ушла вслед за Тум. Полька села за стол и отпила из одной из чашек. Потом посмотрела на мужа и пододвинула чашку в его сторону, хотя на столе стояли еще две нетронутые.

Полька. Попробуй. Это фирменный монаховский кофе. Больше так никто не умеет.

54. Тум сидела в машине на водительском месте. Курила. Лёша-Ксения сидела рядом. Ждали светофора. Но дорогу никто не переходил, было уже слишком поздно или район оказался немноголюдным.

Тум. Ты знаешь, я на самом деле все понимаю. Больше, чем ты думаешь. Но... Но, поверь мне, я знаю, что Лёше... Он бы не хотел... ему бы это очень не понравилось, что ты делаешь.

Лёша-Ксения взяла рюкзак, тот самый, с которым Лёша ходил в лес, и вышла из машины. Тум не остановила ее, загорелся зеленый для машин, и она поехала.

55. Лёша-Ксения шла, чуть-чуть прихрамывая, по Крымскому мосту в сторону «Октябрьской». Было темно, река лежала темным зеркалом. Прохожих почти не было, машины, ковыряя глаза фарами, мчались мимо. Навстречу Лёше-Ксении, шатаясь, из темноты вышла лет восемнадцати девица на каблуках, накрашенная, как кукла. Она остановилась, потом подошла к широкому бортику, отделяющему дорогу от тротуара, и легла на него. Одна из машин затормозила, мужик даже приоткрыл дверцу.

Мужик *(с акцентом)*. Подвезти?

Лёша-Ксения подошла к лежащей и ответила водителю как бы от лица девицы.

Лёша-Ксения. Не надо.

Лёша-Ксения увидела, что мужик был в машине не один. Водитель выругался матом по-русски, завел тачку и уехал. Лёша-Ксения подняла девицу с бортика.

Лёша-Ксения. Куда тебе? Ты знаешь, что метро уже не работает?

56. Лёша-Ксения спала на полу, дома у Маши, так звали девицу с Крымского моста. Спала на ковре, накрывшись Лёшиной курткой, прямо в одежде.

В туалете Маша встала с унитаза, вытерлась. Подошла к раковине, посмотрела на себя в зеркало. Оттуда смотрело совсем детское лицо, и Маше это явно не понравилось. Она показала сама себе в зеркало фак, пошла в комнату, на ходу снимая с себя трусы и лифчик. Голая, она принялась расстегивать Лёше-Ксении ширинку на джинсах, запихнула туда ладонь, потом вскочила и принялась пинать гостя ногами. Лёша-Ксения приподнялась и, мало что соображая спросонья, посмотрела на орущую Машу.

Маша. А ну сматывайся отсюда нахер! Пошел, пошел, извращенец!

Лёша-Ксения глядела на девицу снизу вверх устало, раздражительно и удивлен-

но, как смотрят родители на взбесившихся от свежего воздуха или дурной компании детей. Девица уже слабо пинала ее ногой, на которой запутался ее собственный лифчик. Лёша-Ксения сняла лифчик с ее ступни и положила его в сторону. От неожиданности Маша перестала пинаться. Лёша-Ксения встала и протянула к Маше руку. Та не отстранилась. Лёша-Ксения погладила Машу по голове, как ребенка.

Лёша-Ксения. Иди спать.

Маша вдруг открыла шкаф, достала оттуда длинную футболку, надела ее и забралась в кровать. Лёша-Ксения снова легла на пол, полежала немного, потом встала, надела куртку, взяла рюкзак и вышла из квартиры.

57. Через час бомбила остановил машину у той самой помойки, куда Лёша и Ксения выбрасывали свой общий пакет с мусором. Лёша-Ксения расплатилась. Прошла по ночному темному двору, как они это делали вдвоем, прислонила магнитный ключ к датчику домофона, поднялась на третий этаж. Открыла дверь ключом и вошла в свою квартиру. Наткнулась на обувь, только не на свои кеды, а на заношенные мужские кроссовки. На кухне стол был заставлен жратвой, бутылками, открытыми банками, грязной посудой. В комнате на разложенном диване спали Ксенин брат и его жена. Рукодельного календаря над ними не было. Брат храпел, его жена спала тихо, отвернувшись к стене. С одной из ниш стеллажа были сброшены Лёшины книжки, на их месте стоял принесенный телевизор.

Лёша-Ксения села на стул и принялась смотреть на брата и его жену. Потом она оглядела комнату, подошла к книжному шкафу, достала кипу карт. Подобрала с пола холщевую сумку, которую Ксения еще лет пять назад привезла из Порторожа с рекламного фестиваля, – не досмотрела, не выбросила. Лёша-Ксения сложила туда карты, в последний раз посмотрела на свою квартиру и вышла.

В подъезде столкнулась с пьяным соседом, возвращающимся домой. Тот обнял ее и пошел выше.

58. Лёша-Ксения лежала и смотрела в потолок. Тот был очень близко, буквально в полуметре от глаз. Потолок оказался обратной стороной ярусной кровати, будто в тюрьме или поезде, а на самом деле в номере хостела. Справа от Лёши-Ксении шуршали и шептали. На соседней секции кроватей парень залез к девушке на верхнюю полку и вскарабкался на саму девушку. Он сопел и копошился. Девушка вроде против не была, только шептала с сильным южным выговором.

Девушка. Щас обвалится нафиг, Слав, что ты делаешь? Как, блин, платить будем? Слав! Давай на нижнюю. Ну Слааава!

Но Слава уже не мог ждать. Он начал двигаться. Повернул голову, его и Лёши-Ксенины глаза встретились. Парень по-звериному посмотрел на Лёшу-Ксению, но потом отвернулся куда-то к стене. Девушка часто дышала. Лёша-Ксения неожиданно для себя сразу заснула.

59. Лёша-Ксения шла по Тверской-Ямской и остановилась перед грязно-белой дверью с несколькими звонками и табличками. Позвонила. Ей открыли. Лёша-Ксения зашла в подъезд, назвала охраннику фирму и попыталась пройти через турникет, но тот горел только красным. Охранник сидел в своем аквариуме, не шелохнувшись. Не открывал. Лёша-Ксения посмотрела на него, открыла рот, как рыба, будто бы что-то пытаясь сказать, но смолчала.

Охранник позвонил по телефону, с кем-то пообщался, слов не было слышно за стеклом аквариума, потом протянул

через маленькое окошечко Лёше-Ксении трубку. Лёша-Ксения постояла, послушала, вернула трубку охраннику. Тот протянул Лёше-Ксении белый конверт. Лёша-Ксения, не раскрывая, положила его в рюкзак и вышла.

60. Тум выехала на Ленинский, нашла свободной рукой в мобильном номер Ксении, позвонила. Ей сообщили, что аппарат абонента отключен. Тум отложила телефон, остановилась на светофоре, закурила, потом поехала, выбросила сигарету, снова взяла телефон, нашла там Монахова и позвонила.

61. Лёша-Ксения сидела в «Макдоналдсе» и пила чай. Народу было полно, люди с подносами шныряли туда-сюда в поисках свободного места. Лёша-Ксения перелила чай в термос и ушла. Простой кнопочный Лёшин телефон остался жужжать на столике.

62. Рано утром Лёша-Ксения с большим рюкзаком со свернутой пенкой сошла с поезда на вокзале небольшого города. В здании вокзала изучила расписание пригородных электричек, потом ела жареные пирожки на перроне. Мимо прошла бабка с тележкой на колесиках. Бабка посмотрела на Лёшу-Ксению и протянула ей вязаный берет с розовым цветком. Лёша-Ксения покачала головой.

Бабка. Неужели и для любимой девочки не надо?

63. Было темно. Лёши-Ксенино лицо отражалось в окне электрички. Потом отражение исчезло и резко посветлело, потому что уже проехали туннель. Лёша-Ксения внимательно рассматривала карту в своих руках. Напротив сидела тетка с закрытой корзиной, оттуда периодически попискивало и мяукало. Больше никого в этом закутке не было.

Внезапно появились парни. Крупные, в куртках с капюшонами. У одного было острое бледное лицо с черными волосами, второй был широкоскулый, бесцветный. Один сел рядом с Лёшей-Ксенией, другой – с теткой. Она положила руку на корзину и отвернулась в окно.

Тот, что напротив, передал этому, что был рядом с Лёшей-Ксенией, бутылку пива. Этот отпил, встретился взглядом с Лёшей-Ксенией, и ей показалось, что она видит глаза быка – злобные и одновременно равнодушные.

Лёша-Ксения автоматически отвернулась к карте. Парень продолжал тяжело смотреть на нее. Электричка стала притормаживать. Парень смотрел и смотрел на Лёшу-Ксению, прямо в ее висок, не отводя глаз. Внезапно Лёша-Ксения звонко, по-девичьи чихнула, и даже сама как будто смутилась от такого своего чиха.

Парень, вздрогнув, очнулся, словно от дремы, передал бутылку второму, резко встал и пошел в тамбур. Второй пошел за ним.

В тамбуре первый стоял у двери, потом опустил рукав своей куртки, так, чтобы закрыть кулак, вдруг ударил им со всей своей силой, которую только успел скопить за свою двадцатилетнюю жизнь, в окно. Оно с жутким грохотом разбилось, осколки посыпались наружу и на пол тамбура. Лёша-Ксения подняла голову от карты, прислушалась, но почему-то посмотрела в другую сторону, туда, где уже вовсю темнел иссиня-черный лес.

Электричка остановилась, двери разъехались, парни вышли из вагона на полустанке. Двери снова закрылись, поезд поехал, и в зияющую рваную дыру окна стала видна станция, яблоневые деревья, заброшенные бытовки, дачи и сами парни, идущие по перрону.

Мимо Лёши-Ксении по вагону прошагали друг за другом два мальчика лет одиннадцати. Тот, который оказался

в тамбуре первым, увидел разбитое окно и, обернувшись, восторженно закричал отстающему.

Мальчик. Сюда быстро, обалдеть что покажу!

Второй побежал к нему.

64. Лёша-Ксения шла с рюкзаком по просторному березовому лесу. Шла уверенным, размашистым шагом, таким же как на экскурсиях по московским улицам. Уже совсем не хромала. На секунду ей показалось, что за ней идет курносая баба, повернулась и увидела ее. И действительно, курносая шла за ней шаг в шаг.

Лёша-Ксения прошла еще немного, потом остановилась. Постояла, не шелохнувшись, посмотрела на курносую. Та тоже стояла и смотрела. Лёша-Ксения вдруг приблизилась к ней, ткнула ее пальцем в щеку. Женщина на этот момент прикосновения закрыла глаза и недовольно скривила рот. Было еще светло, но пасмурно. Лёша-Ксения быстро развернулась и пошла дальше. Курносая спешила сзади, стараясь держать дистанцию.

Лёша-Ксения спустилась в небольшой овраг, потом вскарабкалась наверх и вдруг остановилась и стала разглядывать карту. Курносая выбралась из оврага, подошла, заглянула Лёше-Ксении через плечо и тоже стала рассматривать. Лёша-Ксения перевернула карту, посмотрела еще раз внимательно на нее, потом вокруг. И шагнула от оврага направо. Курносая осталась стоять на месте, только рассеянно поглядела Лёше-Ксении вслед и прямо, на ту дорогу, куда Лёша-Ксения должна была пойти.

65. Березы пропали, сменились на орешник. Лёша-Ксения вдруг остановилась и прислушалась. Справа раздавались рваные звуки. Лёша-Ксения пошла на них. Все отчетливей и отчетливей становилось слышно, что кто-то пел, точнее, орал – невероятно дурно, фальшиво, с сильным акцентом, а главное, обреченно.

Голос.

Лад ап ёр ганз энд бринг ёр френдс,
Итс фан ту лус и ту претенд
Шис авер борд енд сэлф ассурд
Ой ноу, ай ноу а дёрти ворд…

Лёша-Ксения двигалась на голос. Чем ближе тот становился, тем медленнее она шла.

Голос.

Халооу, халлоу, халлоу,
Халлоу, халлоу, халооууу,
Халлоуууууууууууууууууууууууууу…

Лёша-Ксения вышла в открытое пространство – на заболоченную поляну, за которой стеной стоял густой-густой разномастный лес, которому не было ни конца ни края.

Лёша-Ксения увидела подростка лет двенадцати. Он был одет в спортивную форму, на груди был криво прикреплен номер. Подросток лежал во мхе на спине и пел.

66. Лёша-Ксения шла уверенным шагом среди высоких елей, держа в руках карты – свою и Димину. За ней спешил Дима – так звали подростка. Он хромал на правую ногу и хлюпал носом. Димино колено было перевязано рукавом Лёшиной сорочки.

Лёша-Ксения. В этих лесах раньше жила мещера, финно-угорское племя. Потом они растворились в древнерусской народности и теперь их совсем не отличишь. Я уже третий раз здесь. Через полчаса мы должны выйти к ЛЭП, а по ней – к деревне.

Дима. Я прочел в инете, но не поверил, что если человек один остается – он может свихнуться. Теперь, блин, понял, что правда.

Над Лёшей-Ксенией и Димой принялось темнеть небо.

67. Лёша-Ксения сидела на коленях, озябшими руками составляя лежащие во мхе две карты. Дима держал ее фонарик над картами. Было почти совсем темно.

Дима. Ну что?

Лёша-Ксения. Удивительно, что ты такое старье поешь.

68. Лёша-Ксения с Димой двигались по темному лесу. Фонарик не помогал, они отчаянно всматривались в пустоту.

Дима. Я больше не могу. Круто я упал, короче.

Лёша-Ксения. Линия должна быть тут.

Дима. Нога – вообще.

Лёша-Ксения. Надо еще пройти, потерпи.

Дима. Да заблудились мы!

Лёша-Ксения. Скоро выйдем к деревне.

Дима. Нога – вообще!

Лёша-Ксения. Нет! Послушай...

Дима уселся на небольшой холм.

Лёша-Ксения. Вставай! Надо двигаться! Пойдем!

Дима лег на землю, растянулся на холмике.

Дима. Не могу больше! Я в инете читал, что вот такие возвышения – это древние могилы.

Лёша-Ксения. Про переохлаждение слышал?! У меня спичек нет. Поднимайся! Вставай!

Дима. А чего вы врете?! Вы никогда тут не были! Вы сами не знаете, куда нам идти!

Лёша-Ксения вдруг села на землю и заплакала, закрыв лицо ладонями и согнувшись закорючкой.

Дима. Ну блин...

Лёша-Ксения растирала слезы по лицу. Дима сел и выпрямился, придерживая ногу.

Лёша-Ксения. Я не могу... Он не сможет. Не сможет нас вывести...

Дима. Кто?

Лёша-Ксения. ...потому что он умер. Упал... ветка проколола бедренную артерию...

69. Дима и Лёша-Ксения спали на возвышении в груде наломанных веток под Лёшиной курткой, прижавшись друг к другу спинами. Лёша-Ксения открыла глаза, повернула голову и посмотрела вверх. Над ними простиралось глухое темное небо без звезд.

70. Утром Дима ковылял впереди с картами и с Лёшиным компасом. Лёша-Ксения плелась сзади и напевала про себя. Моросил дождь.

Лёша-Ксения *(тихо напевая)*. Мана-манна – ох-маннна-охи! Хихи-хи-хи-хихи-хиппиня! Пинь-пинь-пинь-зинь-тинь-перевинь! Пере-кон, пере-лон, перевжик-перелук-перелю! Лю-лю-лю! Люблала-ла-лака, люблак-а-люблак!.. Ла-лас-лас-ласооня-оооо-коласоня...

Начался ливень. Дима, увидев, что карта промокает, содрал с себя целлофановый пакет со спортивным номером, сложил в него карту, а номер выбросил. Тот остался валяться в траве.

71. Лёша-Ксения, промокшая с ног до головы, зашла за невысокий куст, сняла штаны и села на корточки. Справа раздался шорох. Лёша-Ксения повернула голову. На нее смотрел седой человек в камуфляже и кепке.

72. Дом егеря был серый, из деревянных досок. В комнате стояло старое, с многочисленными черными пятнами зеркало неожиданно большого размера, почти в рост человека. Рядом на тумбе стоял ламповый телевизор, на его экране отражалось окно, а в нем, в свою очередь, двор с невысоким и редким забором. Во дворе ворота, низкая лавочка, куцая грядка и веревка, на которой сохла одежда Лёши-Ксении и Димы.

В телевизоре отразился мини-автобус, въехавший через ворота во двор. Из мини-автобуса выбрался лысеющий му-

жик лет тридцати семи в беговых лосинах и куртке, потом парень лет двадцати пяти с соломенными дредами и в ярко-зеленом спортивном костюме и женщина лет сорока в красной куртке. Женщина первой вбежала в дом.

В соседней комнате раздались возгласы, женский плач, Димин бубнеж. Мама Димы крепко-крепко обнимала его, уткнувшись ему в плечо, гладила по голове резкими движениями. Он выглядел еще младше, потому что был одет в егерскую куртку и брезентовые брюки не по размеру. Рядом топтались тренер и его помощник.

Тренер. Тридцать два километра от трассы, десять от карты…

Помощник. Надо будет, блин, маршрут составить.

Дима попытался отстраниться от матери.

Дима. Мам, ну никто ж не умер…

Зашел егерь. Показал Диме его бумажный номер.

Егерь. Нужен?

Дима помотал головой. Егерь вышел во двор, сел на скамейку, разорвал номер надвое, свернул половинку трубочкой и засыпал в нее табак.

В старом, с черными пятнами зеркале отражалась женская фигура в длинном, с большими желтыми цветами ситцевом платье с короткими рукавами – любимом платье покойной егерской жены. Ксения смотрела на свое отражение в зеркале, трогала руками свое лицо, свои плечи, локти, груди, живот, пах… – как будто знакомилась с собой заново.

Москва, июль – сентябрь 2014 года

АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Елена Некрасова. Ампутация – путь к выздоровлению

Автор убежден, что мировое фестивальное движение переживает серьезный кризис: трансформируются его функции, концепции, бюджеты, аудитория, место в системе кинопоказа. Число фестивалей растет, а значение уменьшается. Разрушается сама система фестивальных ценностей. В статье осуществляется междисциплинарный анализ как российской фестивальной среды, так и отдельных, наиболее значимых международных форумов киноискусства.

Фестивальное пространство, профессиональное сообщество, кризис, господдержка, рейтинг, репутации

Катерина Тарханова. Кто куда, а дети – в Припять

Рецензия на телесериал «Чернобыль. Зона отчуждения». Автор анализирует особенности мистического триллера о катастрофе, которая произошла на атомной электростанции в апреле 1986 года. Критик рассматривает то, как шведский режиссер телесериала Андерс Банке, благодаря смешению жанров (молодежная комедия, детектив и мистика), подшучивает над публикой, над точными типажами своих героев – современных тинейджеров, воплощая вместе с ними известную идею «машины времени».

«Чернобыль. Зона отчуждения», Андерс Банке, чернобыльская катастрофа, триллер, параллельный мир, «машина времени», молодежная комедия

Нина Цыркун. И достойно потерять невинность

Рецензия на фильм Дэвида Эйра «Ярость» (Великобритания – США – Китай). Картина рассматривается в контексте американского кино о второй мировой войне как один из поворотных пунктов в историческом развитии тематики, что обусловливается особенностями современной социально-политической ситуации.

«Ярость», Дэвид Эйр, «Железный крест», «Бесславные ублюдки», Роман Васьянов, «национальный проект»

Лидия Кузьмина. Эксперимент номер два

Рецензия на фильм «Горько-2» (Россия) – сиквел суперуспешной комедии «Горько!» Андрея Першина, который год назад под именем Жоры Крыжовникова снял сюжет о свадьбе, стилизованный под хоум-видео. Автор подробно рассматривает комедийную технологию: розыгрыш смерти главного героя, торжественные похороны, разного рода гэги, атмосферные эпизоды, духота провинциальной обыденности. Фиксируются многочисленные ухабы стиля и смысла, которые и делают этот фильм коммерческим.

«Горько-2», Жора Крыжовников, фиктивная смерть, свадьба, комедия, провинция, метафоричность русской жизни, народные герои

Катерина Тарханова. Нервов не хватает

Рецензия на телесериал «Больница Никербокер» одного из ведущих американских режиссеров Стивена Содерберга. В статье рассматриваются принципы разрушения привычных форматов, стилизация телефильма под романную форму – в духе Драйзера и Харди, соединение производственной драмы, сатиры, эксцентрики. Автор утверждает, что за художественными решениями знаменитого режиссера стоит мастерство демонстрации атмосферы и психологии сегодняшнего дня. Его противостояние любым иллюзиям.

«Больница Никербокер», Стивен Содерберг, современный мир, разоблачение мифов, достоверность, смешение жанров, ирония

Сергей Анашкин. Маршрут бесприютных

Рецензия на самый заметный киргизский фильм последних лет – «Переезд» Марата Сарулу. На примере этой картины автор статьи анализирует свойства метафорического кинематографа в новой фазе его развития. Такие приметы новой метафоричности, как игра в достоверность, предельная обобщенность стиля, дрейфующего к абстракции в сочетании с острой социальностью, критик рассматривает в контексте творчества режиссера.

«Переезд», Марат Сарулу, киргизское кино, новая метафоричность

Владимир Лященко. Датчанин на Диком Западе

Рецензируя датский фильм «Спасение», показанный на Каннском фестивале, автор исследует возможности освоения корневого американского жанра европейской режиссурой. Природу успеха картины критик видит в свободной поэтике Кристиана Левринга, замешанной на безупречном знании классических образцов, но не чуждого современной ироничной игре с клише, чрезмерностью и нарочитостью, с приемами комикса.

«Спасение», Кристиан Левринг, вестерн, переосмысление канона, комикс

Максим Казючиц. Норма жизни – игра

Рецензия на телесериал «Игра престолов» (США – Великобритания) с точки зрения новых возможностей экранной интерпретации жанра фэнтези. Автор отмечает и ставку на антропоцентризм экранизации романа Джорджа Мартина, выделяющий его на фоне других историй в данном жанре.

«Игра престолов», Джордж Мартин, «Песнь Льда и Огня», HBO, телесериал, антропоцентризм, междоусобные войны

Антон Долин. Нулевая гравитация

Рецензия на фильм Кристофера Нолана «Интерстеллар». Сравнивая картину с «Космической одиссеей» Стэнли Кубрика, автор называет ее «фильмом-перевертышем», зеркальным отражением классической ленты, ренессансным космическим путешествием, выходом в сакральную область поисков Земли обетованной.

«Интерстеллар», Кристофер Нолан, Джонатан Нолан, «2001: Космическая одиссея», Стэнли Кубрик, сакральное, искусственный разум, Возрождение

Кира Богословская. Вечные сюжеты и массовая аудитория

Анализ разного рода типологических историй, сценариев, мифов, активно используемых российским кино и телевидением в качестве вечных сюжетов. Подробно рассматривается природа, механизмы воздействия, особенности таких литературных метасюжетов, как «Золушка», «Ромео и Джульетта», «Анна Каренина», «Отцы и дети», «Троянская война», «Граф Монте-Кристо», «Гамлет», «Остап Бендер», «Одиссея», и других. Этот подход может быть использован как инструмент для понимания того, почему та или иная история оказалась успешной или неуспешной.

Вечные сюжеты, массовое ТВ, ожидания аудитории, высокий рейтинг, восприятие сериала

Андрей Быстрицкий. Сериалы готовят интернет-народ

Автор утверждает, что телесериалы в последнее время стали главным летописцем человечества. Меняются модели медиаповедения людей, способы понимания детства, функционирования текстов, книг, фильмов, форм интеллектуального труда. На примере лучших американских сериалов исследователь рассматривает особенности их успеха, отличия от традиционного прокатного кинематографа, который сместился в сторону развлекательного шоу со спецэффектами. Отдельная тема – характер нового потребления видеоконтента.

Телесериалы, интернет-гражданство, новые медиа, высокое качество телекино, особый тип драматургии

Наталья Венжер. Приключения киноконтента на ТВ

Автор рассматривает различные показатели демонстрации «кино на телевидении». В основе исследования мониторинг кинопоказов на четырнадцати телеканалах за девять месяцев 2014 года. Анализ киноконтента на ТВ позволяет судить о распределении общего времени киновещания между странами-производителями, произведениями основных жанров, ведущими телеканалами. Автор приходит к выводу, что специализация контента, приверженность «своему» зрителю, чаще всего себя оправдывает.

Киноконтент, российское телевидение, репертуар, распределение времени, основные жанры, структура телевещания

SUMMARY

Alexei Medvedev
Festival ABC
Interview by Nikita Kartsev.

Victoria Belopolskaya
Crisis of impact
Interview by Elena Nekrasova

Elena Nekrasova
Abscission is the way to recovery
Contemporary problems of festival movement. According to the author, international festival movement undergoes serious crisis: its functions, concepts, budgets, audiences and a place in distribution are being transformed. The number of festivals grows, but their importance diminishes. The author analyzes Russian festival melieu and the most important international cinema forums.
Festival space, professional community, crisis, state support, rating, reputation

Katerina Tarkhanova
A trip to Pripyat'
Review of Anders Banke's CHERNOBYL. ZONE OF DETATCHMENT (Russia).
The author analyzes peculiarities of a mystical thriller about a space disaster which occurred in 1986. The critic considers how the filmmaker due to mixture of genres (youth comedy, detective, mystics), plays tricks with audience, that is contemporary teenagers, implementing the well-known idea of time machine.
CHERNOBYL. ZONE OF DETATCHMENT, Anders Banke, Chernobyl catastrophe, thriller, parallel world, time machine, youth comedy

Nina Tsyrkun
And decently lose cherry
Review of David Ayer's FURY
(Gr. Btitain – USA – China).
The picture is considered in the context of American cinema about WWII as one of the turning points in historical development of the topic, what is stipulated by peculiarities of contemporary socio-political situation.
FURY, David Ayer, CROSS OF IRON, INGLORIOUS BASTERDS, Roman Vasyanov, "national project"

Lydia Kuzmina
Experiment 2
Review of Zhora Kryzhovnikov's GORKO 2 (Russia), a sequel of Andrei Pershin (Zhora Kryzhovnikov's) hit GORKO! The critic analyzes technology of the comedy – imitation of the protagonist's death, funeral, gags, subtle scenes, atmosphere of provincial routine. Also commercial components of the picture are considered.
GORKO 2, Zhora Kryzhovnikov, fictitious death, marriage, comedy, region, metaphor of provincial life, national heroes

Katerina Tarkhanova
Impatiently
Review of Steven Soderbergh's TV-series THE KNICK (USA). The article deals with demolition of usual formats, stylization in novelistic form in the manner of Dreiser or Hardy, junction of trade drama, satire, eccentricism. The author assumes, that artistic implementation is the embodiment of demonstration of atmosphere and psychology of contemporaneity opposed to any illusions.
THE KNICK, Steven Soderbergh, contemporaneity, demythologization, genre mixt, irony

Sergei Anashkin
Route of the shelterless
Review of Marat Sarulu's THE MOVE (Kyrgyzstan). The critic analyzes features of metaphorical cinema in the new phase of its development. Such features of new metaphorical approach as play on veracity, extreme generalization of style, drifting to abstraction with junction with the acute sociability are considered in the context of the director's creation.
THE MOVE, Marat Sarulu, Kyrgyz cinema, new metaphorics

Vladimir Lyashchenko
A Dane in Wild West
Review of Kristian Levring's THE SALVATION (Denmark – Gr. Britain – SAR), presented at Cannes' Film festival. The author pinpoints possibilities of absorption of the rooted American genre by European directors. The critic reasons the picture's success by free poetics of Kristian Levring, based on deep knowledge of classical specimens and free ironical play with clichés, abundance and manners of comics.
THE SALVATION, Kristian Levring, western, revision of canons, comics

Kristian Levring:
«I don't find it reasonable to make an arthouse western»
Conversed by Vladimir Lyashchenko.

Maxim Kazyutchits
Game as a life style
Review of TV-series GAME OF THRONES (USA – Gr. Britain) from the point of view of new possibilities of screen adaptation of George Martin's novel, standing out against the other stories of the genre.
GAME OF THRONES, George Martin, A SONG OF ICE AND FIRE, HBO, TV-series, anthropocentrism, internecine wars

Turovskaya. Blow up
Zara Abdullayeva, Yury Bogomolov, Anton Dolin, Andrei Plakhov, Anatoly Smelyansky, Elena Stishova, Nina Tsyrkun speak about the outstanding master.

Naum Kleiman:
«Cinema is a barbarous art»
Cinema museum, its dramas today, destiny, past and future, aims and contents of the business, its location in cinema process. Nikita Kartsev speaks to its founder and long-term director.

Anton Dolin
Zero gravitation
Analysis of Christopher Nolan's INTERSTELLAR (USA – Gr. Britain). Comparing the picture with Stanley Kubrick's SPACE ODYSSEY, the author calls it snooperism, reflecting the classical film, Renaissant space trip, exit into sacral sphere of looking for Promised Land.
INTERSTELLAR, Christopher Nolan, Jonathan Nolan, 2001: A SPACE ODYSSEY, Stanley Kubrick, sacral, artificial intellect, Renaissance

Alexander Dulerain:
«People are the same»
General producer of THT Alexander Dulerain tells of his comprehension of interrelation between TV and analytical criticism. Conversed by Daniil Dondurei.

Kira Bogoslovskaya
Perennial plots and mass audience
TV-series: analysis of popular TV plots, scripts, myths, actively employed as perennial subject matter and their reception by mass audience. Nature and mechanisms of influence of such literary metaplots as CINDERELLA, ROMEO AND JULIETTE, ANNA KARENINA, FATHERS AND SONS, THE TROJAN WAR, COUNT MONTE-CHRISTO, HAMLET, Ostap Bender, ODYSSEY, etc are considered. The approach may be used as a tool for understanding success or failure of the story.
Perennial plots, mass TV, audience' expectations, high rating, series reception

Andrei Bystritsky
Series prepare Internet-people
Influence of modern technologies on development of TV-series and the mode of videocontent consuming are considered. The author states, that TV becomes the main chronicle of mankind. Modes of media behavior, understanding of childhood, functioning of texts, books, form of intellectual work are changing. Pinpointing best American series, the author considers peculiarities of their success, difference from traditional theatre cinema content, which has drifted to entertainment with special effects. Also character of new consumering of TV content is investigated.
TV-series, Internet-citizenship, new media, high quality TV cinema, special type of dramaturgy

Natalya Venjer
Adventures of cinema content on major Russian TV channels.
The author considers different indexes of cinema on TV demonstration, basing on monitoring of 14 TV channels during 9 months 2014. Analysis undertaken allows to estimate distribution of time among producing countries, main genres, leading channels. The author concludes that specialization of content in keeping with expectations of certain viewers is largely justified.
Cinema content, Russian TV, repertoire, time distribution, major genres, telecasting

Evgenia Nekrasova
There is no death, or My name is Alexei Monakhov
A script.

№11 (ноябрь) 2014 11

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 5.12.14. Подп. к печати 18.12.14
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 16238
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех
странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях
связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2014

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
Министерства культуры РФ

Первого канала
Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН
Компании «СТС Медиа»
Телеканала «Петербург – 5 канал»
Телеканала «Пятница»
Телеканала ТВ-3

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, **к.иск.**
Ю.Богомолов, **к.иск.**
А.Голубовский, **к.иск.**
И.Гращенкова, **д.иск.**
Л.Гудков, **д.филос.н.**
Д.Дондурей, **к.филос.н.** *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, **к.иск.**
В.Зверева, **к.ист.н.**
А.Качкаева, **к.филол.н.**
С.Медведев, **к.ист.н.**
С.Муратов, **д.филол.н.**
А.Плахов, **к.иск.**
И.Полуэхтова, **д.соц.н.**
О.Рейзен, **д.иск.**
И.Рубанова, **к.иск.**
М.Тераколян, **к.иск.**
М.Туровская, **д.иск.**
Н.Цыркун, **к.филос.н.**
А.Шатских, **д.иск.**
М.Швыдкой, **д.иск.**
С.Экштут, **д.ист.н.**

16+

ISSN 0130-6405